

外国文艺理论丛书

十九世纪英国诗人论诗

刘若端 编

人民文学出版社

一九八四年·北京

《外国文艺理论丛书》选收十月革命以前各时代各学派具有代表性和较高学术价值的外国文艺理论著作或批评论文。由中国社会科学院外国文学研究所、人民文学出版社和上海译文出版社以及有关专家组成编辑委员会，主持选题计划的制定和书稿的编审事宜，并由上述两个出版社担任具体编辑出版工作。

十九世纪英国诗人论诗

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数 131,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 6 $\frac{1}{4}$ 插页 2

1984年7月北京第1版 1984年7月北京第1次印刷

印数 00,001—12,200

书号 10019·3674

定价 0.72 元

目 录

渥兹渥斯(1770—1850)	曹葆华译	1
《抒情歌谣集》序言		3
附录		28
《抒情歌谣集》一八一五年版序言		36
译后记		54
柯尔立治(1772—1834)	刘若端译	57
文学生涯		59
第四章(摘译)		59
第十三章(摘译)		61
第十四章		62
第十五章		70
第十七章		76
第十八章		87
论诗或艺术(附录)		95
诗的定义(摘译)		106
诗的本质(摘译)		110
译后记		111
雪莱(1792—1822)	缪灵珠译	117

渥 兹 渥 斯

(1770—1850)

曹葆华 译

《抒情歌谣集》序言

这些诗在第一版中已经给大家读过了。当时印行出来，是当作一种试验，希望可以看出，把感觉锐敏的人们的真正的语言选择出来给以韵文的安排，究竟能否表达出诗人所合理地力求表达的那种愉快，并且能够表达出多少。

这些诗可能产生的效果，我曾经给予相当准确的估计。我以为，凡是喜欢这些诗的人，读起来一定会非常高兴；相反地，我也很知道，凡是不喜欢这些诗的人，读起来一定会非常不高兴。结果与我的期望只有一点不同，即是感到高兴的人比我当初敢于希望的还要多些^①。

* * *

有几位朋友渴望这些诗成功，他们相信，如果写这些诗时所依据的观点真能实现，那就会产生出一种诗，这种诗能使人们永久感觉趣味，而且从它的道德关系的性质和多样性讲来，也十分重要。因此，他们劝我在诗集前面加上一篇序言，替写这些诗所根据的理论作一个系统的辩护。但是我不愿担任这一工作，我知

① 为了多样化起见，并且又意识到自己的弱点，我就向一个朋友要求帮助，他于是给了我这几首诗：《古舟子咏》、《养母故事》、《夜莺》、《地牢》、《爱》。不过，如果我不相信我的朋友们的诗作在很大程度上和我的诗作具有同样的倾向，我们的风格虽然有一些差别，却没有什么不协调，那我也就不会请求他的这种帮助了。我们关于诗歌题材的意见几乎是完全一致的。1800—05年版是这样；但是1800—05年版删去了《地牢》。——原编者注。

道这样一来，读者会漠视我的理论，怀疑我主要是受着自私而又愚蠢的希望指使，想以道理说服他们来赞成我这些特别的诗。我更不愿担任这一工作，因为要把意见充分表达出来，要使论据十分有力量，就需要很大的篇幅，这是与序言完全不相称的。要把问题尽可能讲得很明白，很有条理，就必须把现今我国公众的趣味充分叙述出来，并且确定这种趣味健康或腐败到什么程度。要确定这点，又必须指出语言和思想怎样互相作用和反作用，不仅追溯文学的变革，而且还要追溯社会本身的变革。因此，我总不愿作正式的辩护；但是我也知道，不写几句话来介绍，就突然把这些与现在一般人所赞许的诗根本不同的东西要公众接受，那未免有一点儿不礼貌了。

大家以为作家写诗，就正式订约要对某种已知的联想习惯加以满足。他不仅告知读者他的作品里有某些种类思想和词句，并且还告知读者他的作品里没有其他种类思想和词句。韵文语言的这种标志或表征，必然在各个文学时代引起各种不同的期望；例如，在卡提拉斯、达仑斯和鲁克里提亚斯的时代，在斯达夏斯和克罗定的时代，以及在我们自己国家里，在莎士比亚、波蒙和弗雷希的时代，在约翰·邓和考利的时代，在德莱登或蒲伯的时代。我在这里并不是要确定现在一个作家作诗所答应给予读者的东西应该是什么；在许多人看来，我还未曾实现我自愿订下的约言的各个条款。凡是习惯于近代许多作家的浮华而且空洞的用语的人，如果坚持把这本作品读完，他们一定常常觉得古怪和粗拙而感到不舒服；他们会在作品中各处寻找诗，他们就会询问，无论怎样客气，怎能让这些东西称为诗呢？因此，我希望读者不要责备我把计划要作的东西叙述出来，不要责备我把为什么这样作的一些主要理由（只要一篇序文的篇

幅许可)加以说明,使得他们至少不会有任何失望的不快之感,而我自己也可以避免一个作家所能遇到的最可耻的责难,即是,责难作家懒惰,不努力确定他当作的事情,或决定了当作的事情而又不能实行。

这些诗的主要目的,是在选择日常生活里的事件和情节,自始至终竭力采用人们真正使用的语言来加以叙述或描写,同时在这些事件和情境上加上一种想象力的色彩,使日常的东西在不平常的状态下呈现在心灵面前;最重要的是从这些事件和情境中真实地而非虚浮地探索我们的天性的根本规律——主要是关于我们在心情振奋的时候如何把各个观念联系起来的方式,这样就使这些事件和情境显得富有趣味。我通常都选择微贱的田园生活作题材,因为在这种生活里,人们心中主要的热情找着了更好的土壤,能够达到成熟境地,少受一些拘束,并且说出一种更纯朴和有力的语言;因为在这种生活里,我们的各种基本情感共同存在于一种更单纯的状态之下,因此能让我们更确切地对它们加以思考,更有力地把它们表达出来;因为田园生活的各种习俗是从这些基本情感萌芽的,并且由于田园工作的必要性,这些习俗更容易为人了解,更能持久;最后,因为在这种生活里,人们的热情是与自然的美而永久的形式合而为一的。我又采用这些人所使用的语言(实际上去掉了它的真正缺点,去掉了一切可能经常引起不快或反感的因素),因为这些人时时刻刻是与最好的外界东西相通的,而最好的语言本来就是从这些最好的外界东西得来的,因为他们社会上处于那样的地位,他们的交际范围狭小而又没有变化,很少受到社会上虚荣心的影响,他们表达情感和看法都很单纯而不矫揉造作。因此,这样的语言从屡次的经验和正常的情感产生出来,比起一般诗人通常用来代替

它的语言，是更永久、更富有哲学意味的。一般诗人认为自己愈是远离人们的同情，沉溺于武断和任性的表现方法，以满足自己所制造的反复无常的趣味和欲望，就愈能给自己和自己的艺术带来光荣^①。

但是，我也知道，现在有几个作家偶尔在自己的诗中采用了一些琐屑而又鄙陋的思想和语言，因而遭到了一致的反对；我也承认，这种缺点只要存在，比起矫揉造作或生硬改革，更使作家丧失名誉，可是同时我认为，这种缺点就其全部后果看来并不是那样有害。这本集子里的诗至少有一点和这些诗不同，即是，这本集子里每一首诗都有一个有价值的目的。这不是说，我通常作诗开始就正式地有一个清楚目的在脑子里；可是我相信，这是沉思的习惯激励了和调整了我的情感，因而当我描写那些强烈地激起我的情感的东西的时候，作品本身自然就带有着一个目的。如果这个意见是错误的，那我就没有权利享受诗人的称号了。一切好诗都是强烈情感的自然流露。这个说法虽然是正确的，可是凡有价值的诗，不论题材如何不同，都是由于作者具有非常的感受性，而且又深思了很久。因为我们的思想改变着和指导着我们的情感的不断流注，我们的思想事实上是我们已往一切情感的代表；我们思考这些代表的相互关系，我们就发现什么是人们真正重要的东西，如果我们重复和继续这种动作，我们的情感就会和重要的题材联系起来。久而久之，如果我们本来具有强烈的感受性，我们就会养成这样的心理习惯，只要盲目地和机械地服从这种习惯的引导，我们的描写事物和表露情感在性质上和彼此联系上都必定会使读者的理解力有某种程度的提

① 这里值得注意的是，乔叟的动人的诗篇差不多都是使用纯粹的语言，甚至到今天普遍都能懂得。——作者原注。

高，他的感动也必定会因之增强和纯化。

我也说过这本集子里的诗每首都有一个目的。另外我还须说明，这些诗与现在一般流行的诗有一个不同点，即是，在这些诗中，是情感给予动作和情节以重要性，而不是动作和情节给予情感以重要性。^①

我决不为着虚伪的客气而不说出，我要读者注意这个显著的特点，与其说是为了这本集子里的诗，还远不如说是为了题材的一般重要性。题材的确非常重要！因为人的心灵，不用巨大猛烈的刺激，也能够兴奋起来；如果一个人不知道这一点，如果

① 这一段见 1845 年版。1800—32 年版是这样：我曾经说过，这本集子里的诗每首都有一个目的。我也曾告诉读者，这个目的主要是什么。就是说明我们的情感和思想在兴奋状态下互相结合的方式。但是，用不大普通的语言（1802—36 年版是：用稍微更加适当的语言）来说，这是跟随我们的心灵在被天性中的伟大和朴素的情感所激动的时候的一起一落。这个目的我在这些短文里曾经竭力用各种办法去实现，而这些办法就是：通过母爱的许多更加微妙的曲折地方去探索这种情感，如在《小白痴》和《一个发狂的母亲》两首诗中；伴随一个濒于死亡但还孤独地依恋着生命和社会的人的最后挣扎，如在《一个被遗弃的印第安人》这首诗中；表明童年时期我们关于死亡的观念所常有的混乱和模糊，或者是我们之完全没有能力接受这种观念，如在《我们是七个》这首诗中；显示出在早期同大自然的伟大和优美的对象结合的时候那种友爱的依恋的力量，或者说得更哲学些，那种道德的依恋的力量，如在《兄弟们》这首诗中；或者使我的读者从普通的道德感中获得另一种比我们所习惯于获得的更加有益的印象，如从西蒙·李的事件中所获得的那样。在我的总的目的当中，有一部分是力图描画一些受到不很热烈的情感的影响的人物，如在《一个旅行的老人》和《两个贼人》中那样，这些人物的成分是单纯的，是属于大自然而不是属于习俗的，这些成分现在存在着，将来也会永远存在，这些成分由于自己的构成是可以明确地和有益地加以思考的。我不想滥用读者的宽容，再多谈这个问题；但是我应该提到另一个情况……情感。读者只要看一看《可怜的苏桑》和《没有孩子的父亲》这两首诗，尤其是第二首诗的最后一节，我的意思他就可以完全理解。1836 年版也是如此，但是用第三人称代替了第一人称。——原编者注。

他进而不知道一个人愈具有这种能力，就愈比另一个人优越，那末他一定不能充分体会人的心灵的优美和高贵。因此，在我看来，竭力使这种能力产生或增大，是各个时代的作家所能从事的一个最好的任务；这种任务，虽然在任何时期都很重大，可是现在特别是这样。许多的原因，从前是没有的，现在则联合在一起，把人们分辨的能力弄得迟钝起来，使人的头脑不能运用自如，蜕化到野蛮人的麻木状态。这些原因中间影响最大的，就是日常发生的国家事件，以及城市里人口的增加。在城市里，工作的千篇一律，使人渴望非常的事件。这种渴望，只有迅速传达的新闻能时时刻刻给以满足。这种生活和习俗的趋势，我国的文学和戏剧曾力求与之适应。所以，已往作家的非常珍贵的作品（我指的几乎就是莎士比亚和密尔顿的作品）已经被抛弃了。代替它们的是许多疯狂的小说，许多病态而又愚蠢的德国悲剧，以及像洪水一样泛滥的用韵文写的夸张而无价值的故事。当我想到这种对于狂暴刺激的下流追求，我就不好意思说到我想在这些诗里反对这种坏处的微弱努力。当我想到这种普遍存在的坏处的严重情况，我就几乎被一种并非可耻的忧郁所压倒，好在我还深深觉得人的心灵具有着一些天生的不可毁灭的品质，一切影响人的心灵的伟大和永久的事物具有着一些天生的不能消灭的力量，好在除此之外我又相信，这样的时代快到了，能力更强大的人们会一致起来系统地反对这种坏处，并且会得到更显著的成功。

关于这些诗的题材和目的，我已说了这么多，现在我请求读者让我告诉他一些有关这些诗的风格的情形，免得他格外地责备我不曾作我决不想作的事情。读者会看出^①，这本集子里很少把抽象观念比拟作人，这种用以增高风格而使之高于散文的

拟人法，我完全加以摈弃。我的目的是模仿，并且在可能范围内，采用人们常用的语言；拟人法的确不是这种语言的自然的或常有的部分。拟人法事实上只是偶尔由于热情的激发而产生的辞藻，我曾经把它当作这样的辞藻来使用，但是我反对把它当作某种风格的人为的手法，或者把它当作韵文作家按照某种特权所享有的一种自己的语言。我希望读者得到有血有肉的作品作为伴侣，使他相信我这样做，会使他感到兴趣。别的人走着不同的途径，也同样会使读者感到兴趣；我决不干涉他们的主张，但是我希望提出我自己的主张。在这本集子里，也很少看见通常所称为的诗意词藻；我费了很多力气避免这种词汇，正如普通作者费很多力气去制造这种词汇；我之这样做，理由已经在上面讲过了，因为我想使我的语言接近人们的语言，并且我要表达的愉快又与许多人认为是诗的正当目的的那种愉快十分不同。既然不能分外地仔细，我就无法让读者对于我所要创造的风格有着更确切的了解，我只能告诉他我时常都是全神贯注地考察我的题材；所以，我希望这些诗里没有虚假的描写，而且我表现思想都是使用适合于它们各自的重要性的文字。这样的尝试必然会获得一些东西，因为这样做有利于一切好诗的一个共同点，就是合情合理。然而要这样做，我就必须丢掉许多历来认为是诗人们应该继承的词句和词藻。我又认为最好是把自己进一步拘束起来，禁止使用许多的词句，虽然它们本身是很适合而且优美的，可是被劣等诗人愚蠢地滥用以后，使人十分讨厌，任何联想

① 这段话在1800年版中是这样：除了很少的几个地方，读者在这本集子里将发现不到我把抽象观念比作人。这并不是出于我有意责难这种拟人法，拟人法也许适合于某些种类的作品。但是，在这本集子里我是想模仿并且尽可能地采用人们常用的语言。我不认为这种拟人法是这种语言的任何正式部分或自然部分。——原编者注。

的艺术都无法压倒它们。

如果在一首诗里，有一串句子，或者甚至单独一个句子，其中文字安排得很自然，但据严格的韵律的法则看来，与散文没有什么区别，于是许多批评家，一看到这种他们所谓散文化的东西，便以为有了很大的发现，极力奚落这个诗人，以为他对自己的职业简直一窍不通。这些批评家会创立一种批评标准，读者如果喜欢这些诗，结果一定会完全加以否认。我以为很容易向读者证明，不仅每首好诗的很大部分，甚至那种最高贵的诗的很大部分，除了韵律之外，它们与好散文的语言是没有什么区别的，而且最好的诗中最有趣味的部分的语言也完全是那写得很好的散文的语言。这个说法是千真万确的，差不多可以用一切诗篇以至密尔顿的诗作中的无数段落来证明。为了一般地说明这个问题，让我在这里引用格雷的一首短诗。格雷是这样一些人的首领，他们竭力想以他们的推论来扩大散文和韵文的区别，而他比其余任何人更惨淡经营地制造自己诗的词汇。

In vain to me the smiling mornings shine,
And reddening Phoebus lifts his golden fire:
The birds in vain their amorous descant join,
Or cheerful fields resume their green attire.
These ears, alas! for other notes repine;
A different object do these eyes require;
My lonely anguish melts no heart but mine;
And in my breast the imperfect joys expire;
Yet morning smiles the busy race to cheer;
And new-born pleasure brings to happier men;

The fields to all their wonted tribute bear;
 To warm their little loves the birds complain.
I fruitless mourn to him that cannot hear,
*And weep the more because I weep in vain.*①

我们很容易看得出,这首十四行诗唯一有价值的部分,就是用斜体字排印的那部分。我们也同样看得出,这几行诗除了有韵脚,除了把 Fruitless 当作 Fruitlessly 使用算是一种毛病以外,它们的语言没有一个地方不是与散文的语言相同的。

从上面引用的诗里,我们可以看出,散文的语言也很可以用在诗里;我在上面也曾说过,每首好诗里的大部分语言是与好散文的语言没有什么区别的。现在我们可以更进一步。我们可以毫无错误地说,散文的语言和韵文的语言并没有也不能有任何本质上的区别。我们喜欢探索诗和绘画的相似之点,因而把它们叫作两姊妹。但是对于韵文和散文,我们从哪里找到充分紧

① 这首诗大意如下:

没有用呵,微笑的清晨向我闪耀,
 赤红的太阳神举起黄金般的火光;
 没有用呵,雀鸟们合唱相爱的恋歌,
 快乐的田野披上绿色的衣裳。
 啊,我两耳埋怨没有另外的歌声,
 我的眼睛渴望那不同的景象;
 我孤独的苦痛溶化了我的心;
 不完美的欢乐也在我怀中消亡;
 然而清晨的微笑鼓舞起忙碌的人们,
 又给更快乐的人们带来新生的欢畅,
 田野带着非常的礼物给一切人,
 雀鸟们向心爱的小鸟儿娓娓歌唱。
 我无望地向那不能听我的人们悲泣,
 因为我哭也无用,我就愈更悲伤。

密的联系，足以说明两者是一致的特征呢？韵文和散文都是用同一的器官说话，而且都向着同一的器官说话，两者的本体可以说是同一个东西，感动力也很相似，差不多是同样的，甚至于在程度上也毫无差别；诗^①的眼泪，并不是“天使的眼泪”^②，而是人们自然的眼泪；诗并不拥有天上的流动于诸神血管中的灵液，足以使自己的生命汁液与散文的判然不同；同样的人的血液在两者的血管里循环着。

如果认为韵脚和韵律是一种特点，可以推翻刚才所讲的散文和韵文是一致的说法，并且又引起人的头脑所乐于承认的其他种种人为的^③特点，那末我只有回答说^④，这本集子里的诗所用的语言，是尽可能地从人们真正使用的语言中选择出来的。这种选择，只要是出于真正的趣味和情感，自身就形成一种最初想象不到的特点，并且会使文章完全免掉日常生活的庸俗和鄙陋。即使再加上韵律，我相信所产生的不同之处也不致于使头脑清楚的人感到不满意。我们究竟还有别的什么特点呢？这些特点是从什么地方来的呢？又存在于什么地方呢？不，就是在诗人通过他的人物讲话的地方，也没有别的特点。就是为着文体的高贵，或者为着它的任何拟定的装饰，别的特点也是不必要

① 我在这里使用诗这个名词（虽然违反了我的意思），是把它看作与散文对立的，而且是与韵文同义的。但是，不把诗和事实或科学看作在哲学上更加对立的，而把诗和散文看作对立的，这曾经给批评界带来许多混乱。唯一与散文严格对立的是韵律，不过事实上这不是严格的对立，因为在写散文当中，自然而然出现一些含有韵律的句子和段落，即使想避免它们，可是差不多是不可能的。——作者原注。

② 《失乐园》，第一卷，第619行。——原编者注。

③ 1800年版没有“人为的”这个字眼。——原编者注。

④ 从“我只有回答说”到往下第九段中的“读者要记住”，都是在1802年版中加上的。——原编者注。

的。只要诗人把题材选得很恰当，在适当的时候他自然就会有热情，而由热情产生的语言，只要选择得很正确和恰当，也必定很高贵而且丰富多采，由于隐喻和比喻而充满生气。假如诗人把自己所制造的一套外加的华丽与热情所自然激发的优美杂揉在一起，那末这种不协调一定会使明智的读者感到震惊，这里我就不仔细谈了。我只须说这种杂揉是不必要的。的确，大概有一些诗行，适当地充满着隐喻和比喻，但是当热情不那样强烈，文体也相应地平缓下来，它们就会达到应有的效果。

但是，因为这本集子里的诗所能给予的愉快完全是在对于这个见解的正确了解，因为这个见解对于我们的鉴赏力和道德感非常重要，所以我不能只说了这些离题稍远的话就算完事。如果有人从我所要讲的话中看出我的努力是不必要的，而且认为我是无的放矢，那末他应当记着，不管人们对于我怎样说法，我对自己的意见是十分信任的，这种信任差不多是从来没有过的。如果人们承认我的结论，而且承认之后又竭力加以贯彻，那末我们对于古今最伟大诗人的作品的评价，就一定与现在迥然不同，不论我们是称赞或者责难。我们的道德感，影响到这些评价或者被这些评价所影响的，我相信将会得到纠正和净化。

从一般的立场来研究这个问题，让我问问，诗人这个字眼是什么意思呢？诗人是什么呢？他是向谁讲话呢？我们从他那里得到什么语言呢？——诗人是以一个人的身份向人们讲话。他是一个人，比一般人具有更锐敏的感受性，具有更多的热忱和温情，他更了解人的本性，而且有着更开阔的灵魂；他喜欢自己的热情和意志，内在的活力使他比别人快乐得多；他高兴观察宇宙现象中的相似的热情和意志，并且习惯于在没有找到它们的地方自己去创造。除了这些特点以外，他还有一种气质，比别人更

容易被不在眼前的事物所感动，仿佛它们都在他的面前似的；他有一种能力，能从自己心中唤起热情，这种热情与现实事件所激起的很不一样，但是（特别是在令人高兴和愉快的一般同情心范围内），比起别人只由于心灵活动而感到的热情，则更象现实事件所激起的热情。他由于经常这样实践，就获得一种能力，能更敏捷地表达自己的思想和感情，特别是那样的一些思想和感情，它们的发生并非由于直接的外在刺激，而是出于他的选择，或者是他的心灵的构造。

不论我们以为最伟大的诗人具有多少这种能力，我们总不能不承认这种能力给诗人所提示的语言在生动上和真实上总常常比不过实际生活中的人们的语言，实际生活中的人们是处于热情的实际紧压之下，而诗人则在自己心中只是创造了或自以为创造了这些热情的影子。

不管我们怎样赞美诗人的禀赋，我们总看得出，当他描写或模仿热情的时候，他的工作比起人们实在的动作和感受中所有的自由和力量，总是多少有一些机械。所以，诗人希望把他的情感接近他所描写的人们的情感，并且暂时完全陷入一种幻觉，竭力把他的情感和那些人的情感混在一起，并且含而为一；因为想到他的描写有一个特殊的目的，即使人愉快的目的，有时才把这样得来的语言稍微改动一下。于是，他就实行我所主张的选择原则了。他依据这种选择原则，抛弃热情中使人厌恶不快的东西；他觉得无须去装饰自然或增高自然；他愈加积极地实行这个原则，他就愈加深刻地相信，他的从想象或幻想得来的文字是不能同从现实和真实里产生的文字相比的。

但是，那些不反对这些话的总的精神的人们也许会说，诗人既然不能时常创造十分适合于热情的语言，象从真实的热情里

得来的语言一样，那末他就可以把自己当作一个翻译者，可以随便把另一种优点来代替那种他不能得到的优点；他有时竭力想超过他原来的优点，以便补偿他觉得自己不能不犯的一般缺点。但是这种说法却会赞助懒惰，鼓励懦怯的失望。还有，这些人说出这种话，都是因为他们不懂得他们谈论的东西，他们把诗当作取乐和消遣的东西来谈论，他们十分严肃地向我们说他们爱好诗，而实际上他们就象他们爱好跳绳或喝麝香葡萄酒和雪利酒一样，把这当作是无关利害的事情。我记得亚里士多德曾经说过，诗是一切文章中最富有哲学意味的。的确是这样。诗的目的是在真理，不是个别的和局部的真理，而是普遍的和有效的真理；这种真理不是以外在的证据作依靠，而是凭借热情深入人心；^①这种真理就是它自身的证据，给予它所呈诉的法庭以承认和信赖，而又从这个法庭得到承认和信赖。诗是人和自然的表象，传记家和历史家都必须忠于事实而且要顾到实际用处，他们所遇到的困难，比起诗人所遇到的就大得不知多少，因为诗人了解他自己的艺术的高贵性。诗人作诗只有一个限制，即是，他必须直接给一个人以愉快，这个人只须具有一个人的知识就够了，用不着具有律师、医生、航海家、天文学家或自然哲学家的知识。除了这一个限制以外，诗人与事物表象之间就没有什么障碍；而在事物表象与传记家和历史家之间却有成千上万的障碍。

不要把这种直接给人愉快当作是诗人艺术的一种退化。事实上决不是如此。这是对于宇宙间美的一种承认，一种虽非正式的却是间接的更诚实的承认；对于以爱来观看世界的人，这是

① 参看达维南(Davenant)的在《刚底贝尔》中当作序言的信：“叙述的和过去的真理是历史家们的偶像(他们崇拜死的东西)；行动的和由于效果而不断活着的真理，是诗人们的主妇。”——原编者注。

一种轻而易举的工作；还有，这是对于人的本有的庄严性的一种顶礼，是对于人们借以理解、感觉、生活和运动的快乐的伟大基本原则的一种顶礼；只有愉快所激发的东西，才能引起我们的同情。我希望我不会被人误解；不论在什么地方，只要我们对苦痛表示同情，我们就会发见同情是和快感微妙地结合在一起而产生和展开的。没有一种知识，即是，没有任何的一般原理是从思考个别事实中得来的，而只有由快乐建立起来，只是凭借快乐而存在于我们的心中。科学家、化学家、数学家，不管他们经过多少困难和不愉快，他们总知道这点，感觉到这点。不管解剖学家研究的东西如何给人苦楚，他总感觉到他的知识是一种愉快；他没有愉快，也就没有知识。那末，诗人作的是什么呢？他以为人与周围的事物相互作用和反作用，因而生出无限复杂的痛苦和愉快；他依据人自己的本性和他的日常生活来看人，认为人以一定数量的直接知识，以一定的信念、直觉、推断（由于习惯而获得直觉的性质）来思考这种现象；他以为人看到思想和感觉的这种复杂的现象，觉得到处都有事物在心中激起同情，这些同情，因为他天性使然，都带有极大的愉快。

诗人主要注意的，就是人们都具有的这种知识，以及除了日常生活经验我们不需要别的训练就能喜欢的这些同情。他以为人与自然根本互相适应，人的心灵能照映出自然中最美最有趣味的东西。因此，诗人被他在全部探索过程中的这种快感所激发，他和普遍的自然交谈着，怀着一种喜爱，就像科学家在长期的努力后，由于和自然的某些特殊部分（他的研究对象）交谈而发生的喜爱一样。诗人和哲学家的知识都是愉快；只是一个的知识是我们的生存所必需的东西，我们天然的不能分离的祖先遗产；一个的知识是个人的个别的收获，我们很慢才得到，并且

不是以平素的直接的同情把我们与我们的同胞联系起来。科学家追求真理，仿佛是一个遥远的不知名的慈善家；他在孤独寂寞中珍惜真理，爱护真理。诗人唱的歌全人类都跟他合唱，他在真理面前感觉高兴，仿佛真理是我们看得见的朋友，是我们时刻不离的伴侣。诗是一切知识的菁华，它是整个科学面部上的强烈的表情。真的，我们可以像莎士比亚谈到人一样，说诗人是“瞻视往古，远看未来”^①。诗人是捍卫人类天性的磐石，是随处都带着友谊和爱情的支持者和保护者。不管地域和气候的差别，不管语言和习俗的不同，不管法律和习惯的各异，不管事物会从人心里悄悄消逝，不管事物会遭到强暴的破坏，诗人总以热情和知识团结着布满全球和包括古今的人类社会的伟大王国。诗人的思想对象随处都是；虽然他也喜用眼睛和感官作向导，然而他不论什么地方，只要发现动人视听的气氛可以展开他的翅膀，他就跟踪前去。诗是一切知识的起源和终结，——它像人的心灵一样不朽。如果科学家在我们的生活情况里和日常印象里造成任何直接或间接的重大变革，诗人就会立刻振奋起来。他不仅在那些一般的间接影响中紧跟着科学家，而且将与科学家并肩携手，深入到科学本身的对象中间去。如果化学家、植物学家、矿物学家的极稀罕的发现有一天为我们所熟悉，其中的关系在我们这些喜怒哀乐的人看来显然是十分重要，那末诗人就会把这些发现当作与任何写诗的题材一样合适的题材来写诗。如果有一天现在所谓科学的东西这样地为人们所熟悉，大家都仿佛觉得它有血有肉，那末诗人也会以自己神圣的心灵注入其中，帮助它化成有生命者，并且欢迎这位如此产生的人物成为人们家

^① 《哈姆雷特》，第四幕，第四场，第37页。——原编者注。

庭中亲爱的、真正的一员。既然这样，我们就不能想象，凡是对于诗抱有所企图说明的这样崇高观念的人，会以转瞬即逝的装饰来损害他所描写的东西的真实性和神圣性，会竭力用各种技巧来博得喝彩，而使用这些技巧不过是由于假定他的题材卑下的原故。

直到这里，我所说的一切都是对于一般的诗而言的，特别是对于诗人通过自己人物说话的那一部分而言的。谈到这点，我们仿佛可以下一个结论，只要是有理性的人都会认为，诗中戏剧性部分的缺点的大小，完全在于它脱离真正的自然语言的程度，以及是否染上了诗人自己的词汇的色彩。这种词汇或者是诗人当作个人所特有的，或者是一般诗人所共同有的。这些人由于写诗的关系，自然就使用一种特别的语言。

所以，我们不仅在诗的戏剧性部分里可以寻找语言上的这种差别，而且就是在诗人现身说话的地方，我们也一定可以看到语言上的这种差别。关于这点，我请读者看一看我在上面对于诗人的描写。在主要有助于形成诗人的这些特质之中，没有一点在种类上与别人不同，不过在程度上有差别而已。总括说来，诗人和别人不同的地方，主要是在诗人没有外界直接的刺激也能比别人更敏捷地思考和感受，并且又比别人更有能力把他内心中那样地产生的这些思想和情感表现出来。但是这些热情、思想和感觉都是一般人的热情、思想和感觉。这些热情、思想和感觉到底与什么相联系呢？无疑地，它们与我们伦理上的情操、生理上的感觉、以及激起这些东西的事物相联系；它们与元素的运行、宇宙的现象相联系；它们与风暴、阳光、四季的轮换、冷热、丧亡亲友、伤害和愤懑、感德和希望、恐惧和悲痛相联系。这些以及类似的东西是别人的感觉和使他们发生兴趣的对象，所以是

诗人所描写的感觉和对象。诗人以人的热情去思考和感受。那末他用的语言怎能与感觉敏锐、头脑清楚的其他一切人所用的语言有任何实质上的差别呢？我们可以证明这是不可能的。假如不是这样，诗人就可以在表达情感以娱乐自己或他这样的人的时候使用一种特别的语言了。不过，诗人决不是单单为诗人而写诗，他是为人们而写诗。除非我们提倡盲目崇拜，和由于无知而引起的快乐，否则诗人必须从这个假想的高处走下，而且为了能引起合理的同情，必须像别人表现自己一样地表现自己。除此以外，诗人只是从人们真正使用的语言里进行选择，换句话说，他正确地依据这样选择原则去作诗，自然就踏上稳固的基地，我们就知道从他那里会得到什么。关于韵律，我们的感觉是一样的；读者要记住，韵律的特点是整齐、一致，不像通常所谓诗的词汇所有的韵律是硬造的，随意可以改变的，这些改变是数也数不清的。在一种情况下，读者就完全受诗人的摆布，听任他高兴用什么意象和词汇来表达热情；在另一种情形下，韵律遵守着一定的法则，这些法则是诗人和读者都乐于服从的，因为它们是一千真万确的，一点也不干涉热情，只是像历来所一致证实的那样提高和改进这种与热情共同存在的愉快。

现在我可以回答这个明显的问题，即是，我既然有了这些意见，为什么我还用韵文写作呢？除了上面所答复的以外，我还可以回答，第一，因为不管我怎样限制自己，在我面前还有许多不论用韵文或散文都显然可以写作的最有价值的东西，还有人类伟大的普遍的热情，人类最一般的和有意思的工作，以及整个自然的世界，——它们可以供给我多种多样的形式和意象。我们现在暂且认为这些有趣的对象可以用散文描写得很生动，可是我在这样的描写上面加上举世公认的韵律所具有的妙处，就为

什么要受责难呢？对于这点，一些不相信的人还会回答，以为诗给予人们的愉快很小一部是靠着韵律，以为没有风格上其他人为的技巧同韵律结合在一起，用韵文写作是不妥当的；以为这样越出正轨，读者的联想因震惊而失去的愉快会比从韵律的一般力量所得到的愉快还要多些。这些人还以为韵律一定要伴随以风格的相当的色彩，才能达到它的相当的目的，其实在我看来，他们把韵律本身的力量估计得太小了。对于这些人，我就这本集子里的诗就足以回答说，凡是历代不断给人愉快的诗，现在都还存在，都是描写比较平常的题材，并且都用的是比较朴素和单纯的风格。如果朴素和单纯是一种坏处，我们就可以依据这里所谈的事实作强有力的假设，以为不太朴素和单纯的诗现在能够给人愉快。我目前主要的努力是在证明我根据这种主张作诗是正确的。

我们可以指出各种不同的原因来说明，如果文体豪壮，题材重要，那末依照韵律安排的文字就会长久给予人们以愉快，这种愉快是作者自己感到而急想表达出来的。诗的目的在于引起兴奋以获得很多的愉快；不过大家以为这种兴奋是一种稀罕的和不正常的心境；在这种心境下，思想和感情不会依照平常的次序互相接替。如果引起兴奋的文字很强有力，或者意象和感情带有过度的苦痛，那末这种兴奋就有超出正当范围的危险。把正常的东西摆在一起，把心灵在各种情境下或较不兴奋的状况下所习以为常的东西摆在一起，就很能把平常的情感和与热情不十分关联的情感交织起来，使热情稍微缓和而且有限制。这是千真万确的；虽然韵律力求在一定程度上剥夺语言的实际含义，在全篇文章上面加上一种半意识的虚幻的东西，初看起来这种意见显得似是而非，可是我们承认，那些比较悲惨的情境和情感，

即那些带有比较大的苦痛的情境和情感，在韵文里，特别在有韵脚的诗里，比在散文里总使人觉得不那样难受。古歌谣里的韵律是很朴质的，然而其中有许多段落可以证实这个意见。我相信，读者如果仔细读这本集子里的诗，也会找出类似的例子。读者对于重读《克拉里莎·哈罗》或《赌徒》^①的悲惨部分所表示的勉强态度，可以进一步证实这个意见；至于莎士比亚的作品，甚至那些最悲惨的场面，也决不超出愉快的范围而使我们觉得十分悲惨，——这种结果最初想象不到会有这么大，是由于韵律所产生的微小的然而继续不断和有规则的愉快的冲动所造成的。——另一方面（必须承认这会更加常常发生），如果诗人的文字跟热情不相适应，不能使读者达到一种可喜悦的激动的高度，那末（除非诗人选用的韵律太不合式）我们在读者习惯于从一般韵律所得到的愉快的感觉里，以及在他习惯于从韵律的特别音律所得到的愉快或忧郁的感觉里，可以看到一种东西大大地能够把热情赋予文字，并且使诗人的复杂的目的得以实现出来。

如果我把这里所说的理论加以系统的辩护，我就得把韵文产生愉快的各种原因展示出来。在这些主要的原因中间有一个原则，那些把任何一种艺术仔细思考过的人都很知道的，可以算作是这些原因中间主要的一种原因，即是，人的头脑能从不同之中看出相同而感到愉快。这个原则是我们心灵活动的伟大源泉，是我们心灵的主要鼓舞者。从这种原则才产生我们的性欲以及与之相关联的一切热情；这是我们通常彼此谈话的生命，我们的

① 《赌徒》是爱德华·穆尔所写的家庭悲剧，1753年由加里克第一次演出，他给剧本增加了一些段落。——原编者注。

鉴别力和道德感都是依靠从不同中看出相同以及从相同中看出不同的这种准确性。依据这种原则来研究韵律，证明韵律能给予很多愉快，指出这种愉快在什么方式下产生出来，这倒不是没有用处的事情。但是，我所有的篇幅不允许我这样作，我只要作一个概述就行了。

我曾经说过，诗是强烈情感的自然流露。它起源于在平静中回忆起来的情感。诗人沉思这种情感直到一种反应使平静逐渐消逝，就有一种与诗人所沉思的情感相似的情感逐渐发生，确实存在于诗人的心中。一篇成功的诗作一般都从这种情形开始，而且在相似的情形下向前展开；然而不管是什么一种情绪，不管这种情绪达到什么程度，它既然从各种原因产生，总带有各种的愉快；所以我们不管描写什么情绪，只要我们自愿地描写，我们的心灵总是在一种享受的状态中。如果大自然特别使从事这种工作的人获得享受，那么诗人就应该听取这种教训，就应该特别注意，不管把什么热情传达给读者，只要读者的头脑是健全的，这些热情就应当带有极大的愉快。和谐的韵文语言的音乐性，克服了困难之后的感觉，已往从同样的韵文作品里所得到的快感的任意联想，对这种语言（它与实际生活的语言十分相似而在韵律上却又差别很大）的一再的模糊的知觉，——所有这一切很微妙地构成了一种复杂的快乐感觉，它在缓和那总是与更深热情的强烈描写掺杂在一起的痛苦感觉方面是非常有用的。在打动人心和充满激情的诗中，总是有这种效果；至于在轻快的诗篇里，诗人在安排韵律上的轻巧和优美就是使读者感到满意的主要源泉。关于这个问题所必须说的一切，还可以用下面这个事实来证明：很少有人否认，用诗和散文描写热情、习俗或性格，假使两者都描写得同样好，结果人们读诗的描写会读一百次，而读

散文的描写只读一次。^①

关于我为什么要写诗，为什么选用日常生活的题材，为什么竭力使我的语言与人们真正的语言接近，我已经把我的理由说明一些了。虽然我在替自己的主张辩护上太详细了，可是同时我讨论的还是一般感觉兴趣的问题。因此，关于这本集子里的一些诗以及它们可能有的缺点，我还要说几句话。我知道，我自己的联想有时候是特殊的，而不是一般的，因此会把不重要的东西看得太重要，有时候会写一些值不得写的题材；但是因为这样，我就不那样害怕我的语言常常会把情感和思想同一些特别的词句生硬地结合起来，因为这是人们不能完全避免的毛病。所以我很相信，在这本集子里有些诗中，甚至滑稽可笑的人的情感，也可以通过我认为柔和而动人的词句传达给读者。这些有毛病的词句，如果我确信它们现在有毛病，将来也一定如此，那我会费尽心力去加以改正的。不过只因为几个人的说法，甚至于某一类人的说法，就去加以改正，那未免有点危险。如果作者还未信服，他的情感还未改变，他就这样去做，那会对他有很大害处的；因为作者自己的情感是他的靠山和支柱；如果有一次把情感抛丢一边，他就会重复这个行动，直到他的心灵对于自身丧失全部信任，这样完全衰弱下去。除此以外，我还可以说，批评家^②

① 在1800—36年版中紧跟着有下面这一段：我们看到，蒲伯单是借助诗句的力量，曾经设法使最普通的常识变得很有趣味，甚至常常使这种常识具有热情的外表。由于这些信念，我于是用诗写了《勃来克老妇和哈里·基尔的故事》，这是这本集子里最粗糙的作品之一。我本是想使读者注意这一真理：人的想像力甚至在我们的天然本性中也足以产生看起来几乎是不可思议的种种变化。这个真理是一个重要的真理；事实（因为这是一个事实）是对这个真理的珍贵的例证。我获悉这个故事曾经传达给成千上万的人，自己感到很满意。如果这个故事不是作为歌谣叙述出来，而且用的韵律比歌谣通常用的更令人感动，这些人是决不会听到它的。——原编者注。

② 1836年版为“批评家”；1800—32年版为“读者”。——原编者注。

决不应该忘记他自己也容易犯诗人一样的错误，而且也许更厉害些。关于大多数读者，可以不揣冒昧地说，他们对于文字的各层不同的意义以及各个思想的相互关系的恒定性或变化性是不会像诗人那样熟悉的，并且他们既然对这个问题不发生多大兴趣，也许就会随便轻易地做出决定。

既然耽搁了读者这么多时间，我希望容许我请他留心，有一些诗的语言很像生活和自然的语言，可是这些诗本身却很不好，有一种批评反而很称赞，这实在是错误的批评。这样的诗在滑稽诗文里曾经得到很大的成功，下面所引的一节约翰逊博士的诗就是最好的例子——

I put my hat upon my head
And walked into the Strand,
And there I met another man
Whose hat was in his hand.①

在这些诗句之后，让我们把《树林中的婴孩》真正最值得人们称颂的诗句摘引一段在这里。

These pretty babes with hand in hand
Went wandering up and down;
But never more they saw the man
Approaching from the town.②

在这两节诗里，文字以及文字的安排，没有一点与普通的谈话不同。这两节诗有些文字，例如“The Strand”（海边）和“The

① 这四行诗的大意是：

我把帽子戴在头上，
独自向海边走去，
在那里碰见一个人
把帽子拿在手里。

town”(城市),都是与最平常的思想联系着,然而有一节我们认为**是值得称赞的**,另一节我们认为**是最鄙陋不过的**。这个差别是从什么地方来的呢?这个差别不是由于韵律,不是由于语言,不是由于文字的**安排**,而是因为约翰逊那节诗里所表现的内容是鄙陋的。约翰逊那节诗是简单而又平凡的韵文,处置这种韵文的妥当方法,不是在说它是一种坏诗或不是诗,而是在说它缺少意义,它本身既没有趣味,也不能引起任何有趣味的东西;它的意象不是起源于从思想所产生的健全的情感,也不能激起读者的思想或情感。我想这是处置这种诗的唯一合理的方法。一个生物,你已知道它归于那一属,为什么还要费力去探求它归于那一类呢?明明白白知道猿猴不是人,为什么还要费力去证明它不是牛顿呢?③

我必须向读者提出一个要求,即是,当他评价这本集子里的诗的时候,最好依据他自己真实的感觉,千万不要想到别人的评价大概怎样。我们常常听人说:“我自己并不反对这种风格,不反对这种或那种表现,不过在某一类人看来,这是鄙陋或滑稽的啊!”这种批评方法,对于一切健全的真正的判断力非常有害,可是这差不多是普遍的现象。我们请读者独立地依据他自己的感觉来判断,如果他受了别人的影响,我们就请他不要用这种推测来干涉他的愉快。

如果一个作家以单独一篇文章给我们一个他有才能的印

② 这四行诗的大意是:

可爱的小孩子们,手牵着手,
不停地走上又走下;
他们再瞧不见那个人
打从城市里走来。

③ 参看蒲伯的《论人》第二部,第34行。——原编者注。

象，那末，当我们觉得他另外的作品不好的时候，我们就可以推测他不会写得那样坏或那样荒谬可笑，我们可以因为相信他那篇作品，去把我们认为不好的东西重读一遍，特别比平常仔细。这不仅是一种公平的举动，而且特别在我们评价诗的时候，可以把我们的鉴别力大大地改进。约瑟·雷诺德爵士曾经说过，在评价诗和其他一切艺术方面，准确的鉴别力是一种后天学来的才能，它只有通过思想以及长期与典范作品接触才可以养成。我提到这点，并不带有这样荒谬的目的，想阻止没有经验的读者不自己去评价（我已经说过，我希望他们自己去评价），我只是想缓和一下轻率批评的风气，认为如果我们没有费很多时间去研究诗，那末我们对于诗的评价也许就会错误，而且在许多场合下，一定就是如此。

我知道，最能实际帮助推进我的目的的，是指出韵文作品（与我在这里竭力推荐的根本不同）给予人们的愉快是哪一种愉快，这种愉快是怎样发生的。因为读者会说，那样的作品他读后十分愉快，他还能要求别的什么呢？任何一种艺术的力量是有限的；读者会感到疑虑，如果他要结交新朋友，就只有舍弃旧朋友方能办到。此外，我也曾经说过，读者自己明白他从那种作品中、从他特别称为诗的作品中所得到的愉快；一切的人对于那些长久不断地使他们愉快的东西，通常都抱有一种感激的心情，一种光荣的迷信。我们不仅要得到愉快，并且要从我们所习惯的那种方式得到愉快。就是这些情感已经足够拒绝大批的论据了，而且我又不能战胜它们，我愿意承认，要完全享受我所推荐的东西，就非丢掉通常所享受的东西不可。但是，如果我的篇幅容许我说明这种愉快是怎样产生的，那就可以去掉许多的障碍，可以帮助读者看出语言的力量不是像他们所设想的那样有限，看

出诗能给予人们另外更纯粹、更持久、而且更美妙的享受。关于这一部分问题，我也不曾完全忽视，不过我现在的目的并不是在证明其他种类的诗所引起的愉快不是那样活泼生动，不是那样值得心灵高贵的力量去追求；我现在的目的是在说出一些理由，我怎样以为只要我的目的实现了，就会产生一种诗、一种真正的诗，本质上很能使人们永久感到兴趣，而在道德关系的性质上和种类上也是十分重要的。

从上面所说的一切，以及把这本集子里的诗读过之后，读者就会清楚地看出我所追求的目的，他会判断我的目的达到了什么程度，并且更重要得多的是，他会断定这个目的是否值得追求。真的，我要求公众对我的诗作的赞许，就在于这两个问题如何解决。

附 录

既然我没有权利要求读者仔细阅读，而且因为序言的篇幅很短，我的意思别人不能完全明白，所以我急想指出诗的词汇这个名词的确切的含义。因此，我不得不补充几句话，谈谈我所责难的这个用语的起源和特点。

各个民族最早的诗人，通常都由于现实事件所激起的热情而作诗；他们作诗很自然，而且同人们一样，他们的情感强烈，所以他们的言语很大胆，很富于比喻。到了以后，诗人以及那些想作诗人的人，看到这种语言的影响，很想不经过同样热情的激发而产生同样的效果，便机械地采用这些词汇，有时候还用得恰当，不过大多时候把这些词汇用来表现与它们没有自然联系的情感和思想。就是这样不近情理地产生出了一种语言，它在任何情况下都与人们真正的语言大大不同。读到或听到这种被歪曲的语言的人，自己是处在一种混乱和奇特的心境之下。当他被热情的真正的语言所感动的时候，他也是在一种混乱和奇特的心境之下。在这两种情形下，他都愿意忘去通常的判断力或理解力，他不能直觉地和没有错误地感知真东西，从而摒弃假东西；在他面前，假东西同真东西混在了一起。在这两种情形下，情绪都是愉快的，所以无怪乎读者把两者混在一起，以为它们是由同一个东西或相似的东西所产生的。此外，诗人是以高高在上的人的资格，是以天才和权威的人的资格向读者讲话。因为这样，以及由于其他各种原因，这种被歪曲的语言就被读者赞赏；

有些诗人也许从前满意自己只乱用那些最初是真正热情所指示的词句,现在则更进一步乱用起来,采用许多这样的词句,看起来仿佛是由热情的独创的形象化语言所组成的,实际上却是他们自己制造出来的,在各种不同程度上违反了健全的理智和天性。

的确,我们觉得最早的诗人的语言是与平常的语言大大不同的,因为它是非常情况下的语言;然而它是人们真正使用的语言,是诗人被他描写的事物激动的时候所讲的语言,或者是诗人听到的他周围的人们所讲的语言。至于这种或那种韵律,大致是在很早时候就给加在这种语言上的。这使真正的诗的语言和日常的语言更加分开,所以不论谁读到或听到这些最早诗人的诗,总觉得自己之受感动不是像在现实生活中受感动一样,并且是由于与现实生活的影响显然不同的东西所激起的。这是巨大的诱惑,引起了以后一切腐化的现象:后来的诗人凭借这种感觉,创造出一种用语,只有一点与真正的诗的语言相同,即是,它在日常谈话中是听不到的,它是不普通的。不过我曾经说过,最早的诗人所用的语言,虽然是不普通的语言,但还是人们使用的语言。但是这种情形却被后来的诗人忽视了;他们发现自己能用更容易的方法使人们感到愉快;他们以自己所发明的表现方式而自豪,以只有他们使用的这些表现方式而自豪^①。随着时间的推进,韵律变成这种不普通的语言的符号,不论什么人从事写诗,他有多少诗的才能,就引进多少这种臆制的用语到他的作品里,把真东西和假东西混在一起,直到人们的鉴别力逐渐变坏,把这种语言当作是自然的语言。最后,由于书籍给予人们的影响,这种语言在某种程度上真的变成了自然的语言。这种滥用

① 在1815—32年版中紧跟着有这样一句话:而且他们以博爱的精神,把它们当作自己专有的东西。——原编者注。

语言的习惯，由一个民族传到另一个民族，并且由于继续不断的加工精制，这种词汇就一天比一天变得更坏，使用各种各样的巧妙手法和古怪表现、各种各样的象形文字和谜语，把天性中合乎人情的东西完全抛在九霄云外了。

这不算是没有趣味的事情，把这种夸大而又荒诞可笑的词汇给人愉快的原因指明出来。这种词汇之给人愉快是由于各种不同的原因，不过也许只是由于它帮助表现了诗人的奇怪和狂妄的性格，使读者同情诗人这种性格而夸耀自己的自爱心。不过要得到这种效果，就须要打破读者平常的思想习惯，从而帮助他达到那种混乱和迷茫的心境，如果他发现自己不是处在这种心境之下，他就会想象他是无法得到诗所能够和应当给予的特殊的享受的。

我在序言里所引用的格雷的那首十四行诗，除了用斜体字排印的几行以外，都是这种词汇，虽然不一定是**最坏的**。的确，我们可以说，在古今最优秀作家的作品里常常是有这种词汇的。要说明我所指的诗意词藻这个用语的意思，我与其引用正面的例子，还不如把新旧约中一些用韵文意译的段落和我们的一般译本中的那些段落作一个比较。把蒲伯所译的《米赛亚》通读一遍；读一读普赖尔的“Did sweeter sounds adorn my flowing tongue”^①等等。再读一读《哥林多前书》第十三章的“Though I speak with tongues of men and of angels”^②等等。我引用下面约翰逊博士的诗句作为当前的例子：

Turn on the prudent ant thy heedless eyes,
Observe her labours, Sluggard, and be wise;

① “更悦耳的声音装潢了我流利的话语”。

② “虽然我能说万人的方言和天使的话语”。

No stern command, no monitory voice,
Prescribes her duties, or directs her choice;
Yet, timely provident, she hastes away,
To snatch the blessings of a plenteous day;
When fruitful Summer loads the teeming plain,
She crops the harvest, and she stores the grain,
How long shall sloth usurp thy useless hours.
Unnerve thy vigour, and enchain thy powers?
While artful shades thy downy couch enclose,
And soft solicitation courts repose,
Amidst the drowsy charms of dull delight,
Year chases year with unremitted flight,
Till Want now following, fraudulent and slow,
Shall spring to seize thee, like an ambush'd foe.①

读了这些吵嚷不堪的词句之后，我们再读原文：“Go to the ant, thou Sluggard, consider her ways, and be wise: which

① 这节诗的大意是：

把你漠然的眼睛转向那小心的蚂蚁，
注意她的工作，懒汉子，你放聪明些，
没有严厉的命令和警告的声音
规定她的职务或指导她的兴趣；
然而她未雨绸缪，赶快忙着去
攫取丰裕日子所赐予的恩惠；
当“盛夏”把东西堆满肥沃的平原，
她就收取食物，藏储谷子。
懒惰夺去了你多少无用的时间，
耗费了你多少气力，压制了你多少力量？
当狡猾的阴影围着你柔软的床榻，
温和的请求招来了安息，
在麻木的愉快里，梦一般欢娱里，

having no guide, overseer, or ruler, provideth her meat in the summer, and gathereth her food in the harvest. How long wilt thou sleep, O, Sluggard? when wilt thou arise out of thy sleep? Yet a little sleep, a little slumber, a little folding of the hands to sleep. So shall thy poverty come as one that travelleth, and thy want as an armed man.”②
《旧约》，《箴言》，第六章。③

一年追逐一年，更快的飞逝，
以后“贫乏”来到，诡诈而又迟缓，
像埋伏着的敌人，跳起来抓着你。

- ② “去到蚂蚁那里，你懒汉子，看她怎样工作，你放聪明些：她没有指导，没有监督，没有管理，她在夏天预备食物，收集干粮。你还要睡多久，啊，懒汉子？你在什么时候才从睡梦中爬起来？睡一会儿，睡一会儿，抄着手睡一会儿。这样，贫穷像浪游人会走来你那里，贫乏像持有兵器的人会走到你面前。”
- ⑧ 为了进一步指出目前用词不当所表现的一些普通的不十分讨厌的样式，我愿意把几年前出版的一首诗抄录在这里，这首诗虽然优点很多，可是充满了这样的一些缺点。

难道婴孩们从那没有遮掩的小屋
白白地恳求你的刹那间的施舍？
没有头脑的青年！纵然你比较快乐的命运
侮辱他们贫穷和痛苦的生活，那有什么！
纵然造物主注定了他们孤苦可怜，
忍受喜怒骂的人群的百般嘲弄，
在压迫者的铁鞭下偷偷悲叹，
不敢对他的罪过发出怨诉，那有什么！
当他们最后的最近的黄昏一旦消逝，
——他们白天悲苦，黄昏欢快，
一种比你的更闪耀着天上光辉的希望，
一种你所寻求不到和无从占有的天恩，
一种更固定的信念，一种更神圣的快乐，
将照耀着他们一直走向永恒的安息。——罗塞尔。

读者只须把这首十四行诗翻译成任何头脑清楚和感觉锐敏的人（我是指不是依靠书本讲话的人）在现实生活的这种情况下所使用的语言，他立刻就会看出上面加上了着重点的词句具有着怎样的缺点。龙曼原稿。——原编者注。

像上面一样，我再举一个例子。这是考珀的诗句，假托说是
亚历山大·赛尔扣尔克写的：

Religion! what treasure untold
Resides in that heavenly word!
More precious than silver and gold,
Or all that this earth can afford.
But the sound of the church-going bell
These valleys and rocks never heard,
Ne'er sighed at the sound of a knell,
Or smiled when a sabbath appeared.

Ye winds, that have made me your sport,
Convey to this desolate shore
Some cordial endearing report
Of a land I must visit no more.
My Friends, do they now and then send
A wish or a thought after me?
O tell me I yet have a friend,
Though a friend I am never to see.①

① 这节诗的大意是：

宗教，多么不可言喻的财宝
存储在这个神秘的字眼里！
比宝贵的金银还更宝贵，
比世上所有的一切还更珍奇。
但那叫人去礼拜堂的钟声，
这些山谷和崖石从未听到，
也从未听着丧钟的声音发出叹息，

我引用这一节诗是因为这里有三种不同的文体。开始的四行写得很坏；有些批评家以为这是散文；实际上，这可以说是坏的散文，非常地坏，就用韵文来写，也不会更坏的。把 church-going(叫人去礼拜堂的)这个字眼来形容钟声，而且又出之考珀这样文体简洁的作家，正是一个好例子，可以证明诗人起初乱用文字，到了后来与读者都认为是当然的事情，即使不认为是值得称赞的事情。“Ne’er sighed at the sound……”(“从未听着……声音发出叹息”)这两行诗，在我看来是热情的语言，然而用得合式，并且因为韵文的关系，用在那不该用这种强烈的词句的地方；虽然很少读者对我表示同意，我总认为这两行诗是很糟糕的诗意词藻。最后一节，通体表现得非常之好，除了读者看见这样自然的语言同韵律结合得这样自然而感觉一种美妙的愉快以外，这一节不管是用散文写或用诗写，都是一样地出色。这节诗的优美使我想确定一个原则，它决不会被人忽视，而且它是我上面的一切说法的主要方针，——即是，富有想象力和感情(我以上所谈的正是这些)的作品，只要思想和情感很有价值，不论文章是散文或韵文，都是需要同样的语言。韵律不过是附加在文章上的东西；措词如果非需要这种手段不可，即使是很优美

或者在安息日露出微笑。

风啊，你曾经把我嘲弄，
请向这荒凉寂寞的海岸
吐诉一些我不能再见的
陆地上的亲切真挚的消息。
我的朋友们是否有时候
也想到我，为我祝福？
啊，告诉我，我还有一个朋友，
虽然我决不能再看见他。

的，也不为有见识的人所珍视^①。

① 1802—32年版是：使我想添加一种情感，它应当是一种体系的主要精神，而且它的各个孤立部分曾经在序言中不完全地阐明过了，即是，思想和情感越有价值，不论散文或韵文，都是需要同样的语言。龙曼原稿补充道：我希望，读者会相信，我在这个注释中敢于这样随便责难其他诗人的作品，并非出于本意，如果我能够用别的方法使我的意思为人们理解，我也就不这样作了。我所责难的那些段落，我是根据原则责难的，并且我也说出了我的理由，否则我就是不可原谅的了。如果不诉诸规律和原则，那就不能够有批评。在批评名义下所进行的，大半只是一连串临时随便的判断。当我把这些简单的决定同经过痛苦和焦虑所产生的独特的作品、特别是诗作来对比的时候，我就往往回想起德莱登的有关这一问题的两行诗，这两行诗他写的时候毫无疑问是带着强烈的感情的：

只是由于他百无聊赖的说法

我们辛勤的劳作才被毁坏。——原编者注。

《抒情歌谣集》 一八一五年版序言

写诗所需要的能力有以下五种^①：第一是观察和描绘的能力，这种能力是按照事物本来的面目准确地观察，而且忠实地描绘未被诗人心中的任何热情或情感所改变的事物的状态，不管所描绘的事物呈现在感官面前，或者是仅仅存在于记忆之中。这种能力虽然对于诗人是必不可少的，然而是一种仅仅在绝对必要和决不再继续的情况下才加以运用的能力，因为运用这种能力必须以较高的智力处于被动和服从外界对象的情况下为前提，正如一个翻译家或雕刻家应该对于他的原著那样。第二是感受性，这种能力愈敏锐，诗人的知觉范围就愈广阔，他也就愈被激励去观察对象，不是观察它们原来的样子，就是观察它们在他的心中的反应。（诗人感受性和普通感受性之间的区别已经在

① 1815年版是这样开始的：这部诗集有一部分是许多年以前在《抒情歌谣集》这个标题下出版的。当时在这一部分前面所写的若干意见，今天很少能特别地应用到这部诗集的大部分上，因为这部诗集后来扩大了和改变了，因而也就不能恰当地作为这部诗集的序言。我对于那些决定题材的选择的情感和那些指导这些诗篇的写作的原则曾经作了说明。不管这个说明怎样无关重要和不完全，如果把它取消，我认为是不适当的。所以我把它移到第二卷末尾，听凭读者高兴注意也好，不高兴注意也好。

最近出版了《隐居者》的一部分，其标题为《旅行》。在这篇《旅行》的序言中，我提到曾经对我的一些短诗作了深思熟虑的排列，这些短诗可以帮助细心的读者看到它们彼此之间的联系以及它们对那篇诗作的从属关系。我将在这里略微说明一下这部诗集中所实行的这种排列。——原编者注。

原序所描述的诗人性格中指明了。)第三是沉思,这种能力可以使诗人熟悉动作、意象、思想和感情的价值,并且可以帮助感受性去掌握这四者之间的相互关系。第四是想象和幻想,也就是改变、创造和联想的能力。第五是虚构,凭借这种能力可以从观察所提供的材料来塑造人物,这种材料不论是诗人心灵中的也好,或者是外在生活和大自然的也好。这样产生的事件和场面最能激发想象力,并且最适合公平处理诗人所描述的人物、情感和热情。最后是判断,这种能力就是决定应该以什么方式、在什么地方、并且在什么程度上把上述几种能力中间的每一种能力都加以运用,以致较小的能力不被较大的能力所牺牲,而较大的能力不轻视较小的能力,不攫取比它分所应得的更多的东西,而对它本身有害。每种写作的规律和相当优点也是由判断力所决定^①。

由这种种能力所收集和产生的诗的素材,通过各种各样的体裁,可以写作成各种不同的形式。体裁和形式可以列举如下:第一是叙述诗,——包括叙事诗、历史诗、故事诗、传奇诗、嘲讽诗,如果荷马的幽灵可以容忍这个邻居的话,还有我们时代的宝贵产品——韵文小说。这类作品的特色是,叙述者不管怎样充分地把他的发言人介绍到诗中,他本人总是一切流露出来的东西的源泉。史诗诗人们,为了使他们的写作方式和他们的宏伟题材相一致,总是把他们说成是从缪司得到灵感才歌唱的,“Arma virumque cano”^②;然而这是一种在近代不值得一提的捏造,因为以《伊利亚特》或《失乐园》为例,如果叫人歌唱的话,是

① 因为对韵律谐和的感受性和产生这种谐和的能力一定是伴随上述各种能力而来的,所以我还没有谈到这两种要素。——作者原注。

② “带有武器的人是强有力的”。

不会得到我们很好的评价的。这种诗体的其他诗人们通常只满足于讲述他们的故事；因此就整个来看，可以肯定说他们既不需要音乐的伴奏，也不拒绝音乐的伴奏。

第二是戏剧诗，——包括悲剧、喜剧、历史剧和假面剧，在这些戏剧中诗人并不亲自挺身出来，整个的动作都是由代理人的讲话和对话来进行的；音乐只是偶尔才放进去。歌剧也可以归入这一类，因为它用对话进行的。歌剧虽然实际上离不开音乐，却很有权利同抒情诗并列一起。独树一帜和热情奔放的书简诗，如果作为一种独脚剧来看，可以归入这一类。书简诗的典范就是奥维德和蒲伯。

第三是抒情诗，——包括赞美歌、颂歌、挽歌、歌曲和歌谣。在这一切形式中，为了产生充分的效果，音乐伴奏是必不可少的。

第四是田园诗，它或者描述大自然的过程和外貌，如汤姆森的《四季》，或者描述人物、风尚和情感，如申斯通的《女校长》、彭斯的《佃农礼拜六之夜》和《两只狗》，或者结合大自然的外貌来描述人物、风尚和情感，如瑞奥克里特斯的大部分诗作、密尔顿的《急调》和《沉思》、贝蒂的《行吟诗人》、戈德史密斯的《荒凉的乡村》。墓志诗、墓碑诗、十四行诗、以第一人称写诗的诗人们的大部分书简诗、以及其他一切描绘地方的诗歌，都是属于这一类。

第五是说教诗，这种形式的主要目的是直接的说教，如鲁克里提亚斯的《诗作》、维吉尔的《田园诗》、戴尔的《金羊毛》、梅森的《英国花园》等等。

最后是哲学讽刺诗，如贺拉斯和朱渥纳尔的诗作；还有个人偶尔的讽刺诗，它难得从个别中充分理解到一般，所以不应该享

有诗的称号。

最后的三类构成一种混合体，它的杰出的例子就是杨格的《夜思》和考珀的《任务》。

从上述的一切可以推断，显然是多种多样的诗歌，可以适当地排列起来，或者根据写诗时在心中占主要地位的能力，或者根据诗歌所具有的形式，或者最后根据与诗歌有关的题材。以下的诗作就是出于这种种考虑而加以分类的。为了使这些诗作更明显地符合人类生活的过程，为了使它们显示出一个真正的整体的三个要素——起始、中间、结尾，可以尽量地按照时间的次序加以排列，从童年开始，以老年、死亡和不朽结束。我的主要的愿望是，这本集子里的小诗，经过这样区别之后，可以从两方面来看：一方面，它们本身组成一部完整的作品；另一方面，它们是《隐居者》这部哲学长诗的附录。这种排列长期以来一直呈现在我的头脑中。不过，假如我认为，根据所采用的计划，从每首诗单独在不加思考的读者心中所产生的自然效果可以得到任何重要的东西，那末我就情愿把这本集子里的诗作随便分散开来。我相信，每一类诗都是多种多样的，所以我就不能这样作了。而对于那些善于思考的读者，这种排列将是一种注释，可以毫不自大地指引他们注意我的特殊的和一般的目的。但是，由于我不愿意让这种分类有可能使读者误解，所以首先应当提醒读者：有一些诗作是根据作者认为在写诗时心中占主要地位的能力而排列的；所谓占主要地位，就是指其他的能力运用得较少。一首诗中想象多于幻想，它就排列在想象这一项目之下。一首诗中幻想多于想象，它就排列在幻想这一项目之下。这两类诗本来可以适当地从那些包括“以爱情为基础的诗作”加以扩大，正如后一类可以从前两类加以扩大一样，并且它们可以从那些“从情感

和沉思出发”的诗作加以扩大。从头到尾指导着我的是每首诗的显著特点，即相互例证、多种多样和前后相称^①。

除了幻想和想象的诗以外，其他各类的诗都不需要任何特别的注意。不过，我可以讲几句一般可以应用的话。除了戏剧诗人以外，所有的诗人都惯于假装说自己的诗是写来配合竖琴或七弦琴的。近代的这种写诗的方式在这方面是怎样地矫揉造作，我让头脑清楚的人自己去确定吧。而我自己呢，并不想否认大致可能有的事情，或者要求读者给以大量的宽容。这些诗中有若干首主要是抒情的；如果没有拟定的音乐伴奏，它们就不能产生应有的效果。但是，由于有很大一部分诗是古典竖琴或浪漫七弦琴的代替品，所以我只要求读者生动而又热情地朗诵它们，尽量地适合于题材。有一些诗，不论它们本身多么寻常，只要它们本身写得很好，就不应该高声朗诵。长短音节的规律必

-
- ① 在这里可以指出，在以青年诗作作标题的第二类诗中，一些选录的诗同原来的印本比较，在许多地方作了改动，主要是作了一些删略和压缩。另一种细微的改动大部分是在这些选录的诗*所根据的诗集出版之后不久。这些选录的诗由于是青年时代的作品，似乎有权利在这里占一席之地；它们隐约地表现出一颗年青的心灵的某些特点，因为在青年时代，大自然的形象可以供给年青的心灵以思想、感情、甚至几乎行动的场所，或者可以供给这样一种心境的活动场所，如下面诗中所表现的那样：

声音响亮的瀑布

像热情一样缠绕着我：高岩、
大山以及深而幽暗的树林，
它们的颜色和形式对于我
简直是一种食欲、情感和爱，
这不需要思想所提供的
遥远的魔力，也不需要从眼睛
所假借不到的任何兴趣。——

我承认，我不知道从这些描写中应该选择些什么。或者把全部的诗都刊印出来，或者干脆全不发表，也许较好些。1815—36年版。

* 这些诗现在整个刊印在这里。——作者原注。

须不是这样僵硬不变的，——韵律的形式必须不是对于作诗的精神这样麻木不仁的，——竟致使读者丧失全部自愿的力量去调整诗的音乐来服从于感官；——同样地，他的心灵可以随着意愿、甚至被召唤起来去影响诗的思想和意象。但是，虽然乐器的伴奏常常不一定运用，一个真正的诗人却并不因此就放弃自己的和专门散文作家的不同的特权，

他傍着潺潺的溪水在低语，
一种比它自己更甜蜜的音乐^①。

现在我们来考察下面诗作的分类中所使用的幻想和想象这两个字眼。一个聪明的作者说：“一个人愈能清楚地以观念来复制感官印象，他的想象力就愈大，因为它是一种把感觉现象映现在心中的能力。一个人愈能随心所欲地唤起、连结或联想那些内在的意象，以便完成那些不在眼前的对象的理想表现，他的幻想力就愈大。想象力是一种描绘的能力，幻想力是一种唤起和结合的能力。想象力是由耐心的观察所组成的；幻想力是由改变心中情景的自愿活动所组成的。一个画家或诗人的想象愈精确，他面前纵然没有被描述的对象，也愈有把握从事于刻划或描绘的工作。幻想愈是丰富多采，所创造的装饰也就愈独特、愈显著。”——见威·泰勒所著的《不列颠同义语的区别》。

这样地区分想象和幻想，难道不像一个人要提供一份建筑物的报告，却一心一意地只写他所发现的地基情况，而不看一看上层建筑就结束自己的工作吗？在这里，正如在全书其他的例证中一样，这位有见识的作者的心灵完全给语源学迷住了，他抓

① 《一个诗人的墓志铭》（见《情感和沉思的诗》，第八首）。——原编者注。

住这个原字作他的向导和警卫，往往就看不到他很快就成为它的俘虏，没有自由踏上任何的途径，除了给他指定的那条以外。发现这样的想象如何区别于意象的清晰回忆，是不容易的；发现幻想如何区别于意象的迅速和生动的回忆，也是不容易的。两者都不过是一种记忆的方式而已。如果这两个字眼仅仅具有上述的意义，那末应该用什么来称呼诗人“浑身充满的”^①能力呢？诗人的眼睛对于天上和地下的东西无所不看，他的精神特质把他的笔头所迅速描述的东西都能体现出来。对于以创造性的活动潜入对象中心的幻想，应该用什么来说明它的特点呢？想象力，按下面这一类诗的标题的意思来说，是和存在于我们头脑中的、仅仅作为不在眼前的外在事物的忠实摹本的意象毫无关联。它是一个更加重要的字眼，意味着心灵在那些外在事物上的活动，以及被某些特定的规律所制约的创作过程或写作过程。我将举例来说明我的意思。一只鸚鵡用它的嘴或爪子把自己挂在笼子的铁丝上，或者是一只猴子用它的爪子或尾巴把自己挂在树枝上。每个动物的的确确是这样作的。在维吉尔的第一首《牧歌》中，牧羊人想到他要和他的田庄告别的时候，就向他的羊群说道：

今后我见不到你，绿油油的，悬挂在
长满树木的岩前，离开那岩石很远很远。

——在那半山腰上
悬挂着一个采茴香的人。^②

① 《仲夏夜之梦》，第五幕，第一场，第7—17行。——原编者注。

② 《李尔王》，第四幕，第四场，第16行。——原编者注。

这是莎士比亚描绘杜佛海边峭壁上一个人影的著名诗句。在这两个例子中,在使用“悬挂”这个字眼上,稍微运用了我所称为想象的这种能力。不论羊群和采茴香的人,都没有像鹦鹉或猴子那样真正悬挂着。但是,由于感官面前出现这种模样的东西,心灵在自己的活动中,为了满足自己,就认为它们是悬挂着的。

好像遥远的海上出现的一支舰队
悬挂在云端,借助赤道的风
沿着孟加拉湾、特奈岛
或者泰多岛航行,商人们从那里
采办了香料,乘风破浪,
穿过广阔的伊西奥平海,朝着好望角
航去,连夜面对着风驶向南极,
那逃走的恶魔正像这样远走高飞。①

在这里悬挂这个字眼表现了想象力的全部力量,并且把它贯穿在整个意象中:首先,由许多船只组成的舰队被表现为一个巨人,我们知道并感觉到,它是在水上航行着;但是,诗人利用它给感官的印象,大胆地把它表现为悬挂在云端,一方面是使心灵在观察形象本身上得到满足,另一方面是照顾到它与之相比的傲慢对象的动作和外貌。

我们现在要从视觉的印象转到听觉的印象。因为听觉的印象一定不大明确,所以我们从这本集子里挑选出一些例子来:

野鸽孵着自己悦耳的啼声;②

① 《失乐园》,第二卷,第636—643行。——原编者注。

② 《决心和独立》,第五首。——原编者注。

关于这只鸟还有：

它的啼声隐没在丛林中，
微风吹起却又飘来，①

布谷鸟啊！你可是一只鸟儿，
还是一个飘荡的声音？②

我们通常叫野鸽作“咕咕”，这个声音很像它原来的啼声。但是在加上了孵着这个比喻以后，我们的想象力就使我们更能注意到野鸽一再柔和地啼叫，仿佛很喜欢倾听自己的声音，带着孵卵的时候所必然有的一种平静安闲的满足。“它的啼声隐没在丛林中”这一比喻表现了这种鸟儿喜欢隐居的特点，并且显示了它的啼声不是尖锐刺耳的，因而就容易隐没在层层绿荫里。但是，这种啼声是如此地别致，如此地悦耳，那和诗人一样喜爱这种声音的微风就穿过掩藏着这声音的绿荫，把它送到诗人的耳边。

布谷鸟啊！你可是一只鸟儿，
还是一个飘荡的声音？

这个简单扼要的问话描绘出布谷鸟的啼声好像是无处不在，并且使这种鸟儿几乎不再是一个肉体的存在。由于我们在记忆中意识到，整个春天里布谷鸟不断地啼叫，但它很少为人看到，所以我们的想象力才能发挥上述的作用。

以上所讲的都是彼此不相关联的意象。人的头脑中由于受到某些本来明显存在的特性的激发，就使这些形象具有它们本

① 《夜莺啊！你的确是……》，第13—14行。——原编者注。

② 《给布谷鸟》，第3—4行。——原编者注。

来没有的特性。想象的这些程序是把一些额外的特性加诸于对象，或者从对象中抽出它的确具有的一些特性。这就使对象作为一个新的存在，反作用于执行这个程序的头脑。

现在我暂且不谈想象力对单独意象的作用。我要考察想象力怎样使联合起来的几个意象互相影响和改变。读者在我所引证的维吉尔的那两行诗中已经有了一个很好的例子：山羊悬挂在陡峭的山崖上，情况十分危险，而牧羊人躺在僻静的崖洞里观察它，处境舒适和安全。两者恰恰是一个鲜明的对比。如果把这些意象单独拿来看，就远不如它们互相结合和对立所构成的画面那样动人！

好像是一块大石头，有时候
高卧在荒山的峰顶上，
人人都会惊讶，只要发现
它怎样到了这里，打从何处而来，
它仿佛是具备了五官，
像一只海兽从海里爬出来，
躺在岩石或沙滩上休息，晒着太阳。

这个人正是这样；半死半活，
似睡非睡，真是老态龙钟。

.....

老人站住不动，像一片白云，
听不见咆哮的大风，
一要移动，就整个移动起来。①

① 《决心和独立》，第57—65行，第75—77行。——原编者注。

在这些意象中，想象力的赋予的能力、抽出的能力和修改的能力，不论直接地或间接地发生作用，三者都是联合在一起的。大石头被赋予了某种生命力，很像是海兽；海兽被抽去一些重要的特性，跟大石头相似。这样处理间接的意象是为了使原来的意象（即石头的意象）跟老人的形状和处境更相象。因为老人已经失去这么多的生命和行动的标记，所以他已经接近上面两个对象在比较中的相联接之点。说了这些以后，就不必再谈白云这个意象了。

以上所谈的是想象力的赋予的能力或修改的能力，但是想象力也能造形和创造。这是怎样进行的呢？这是通过无数的过程。想象力最擅长的是把众多合为单一，以及把单一分为众多，——这些变化是以灵魂庄严地意识到自己强大的和几乎神圣的力量为前提，而且是被这种庄严的意识所制约的。我们再回到前面引证过的密尔顿的那节诗。在这节诗里，首先说到一支密集的舰队，当作一个人“沿着孟加拉湾航行”，继而用“他们”，即商人们，来表示舰队又被诗人化成许多船只，“面对着风驶向”地球的极端。然后说“那逃走的恶魔正像这样远走高飞”，“正像这样”是与开端的“好像”遥相呼应的。在这里恶魔作为一个人的形象起着把许多船只重新合为一体的作用，——这正是比喻的出发点。“正像这样”，这对谁来说“像这样”呢？这是对天上的缪司来说的，缪司使这篇诗在诗人的心眼中，在读者的眼睛中，忽而出现在广阔的伊西奥平海，忽而出现在地狱的僻静地方！

我或者住在忒拜，或者住在雅典。①

① 贺拉斯《书信》，第二篇，第一首，第213行。——原编者注。

再听一听这位伟大的诗人，他谈到救世主着手把那些叛逆的天使从天国驱逐出去。

被千千万万的圣徒伴随着，
他向前走来：他的来临闪耀着光辉。^①

跟随在后面的圣徒们，以及救世主本人，几乎都消失和溶化在那个无限的抽象“他的来临”的光辉中了。

既然我在这里讨论这个问题只是想说明这本集子里的诗，尤其是说明其中的一部分诗，所以我就不麻烦自己和读者来这样看待想象力：它处理思想和感情，它规定人物的构造，它决定动作的过程。我不想把它看作是（除了已经含蓄地提到以外）这样的一种能力，用我的最敬爱的一个朋友的话来说，它“把所有东西吸收成为一个；它使生气勃勃或者死气沉沉的东西、具有自己的特性的生物、带有自己的附属品的对象，都采取一种色彩，并且为一个效果服务”^②。热情和沉思的想象力，即诗的想象力，是跟人的和戏剧的想象力不同的；这种想象力的巨大宝库就是《圣经》的预言和抒情的部分，就是密尔顿的作品，而且我还要加上斯宾塞的作品。我选取这些作家而不选取古代希腊和罗马的作家，因为异教的神人同形论使希腊罗马最伟大的诗人们的头脑过分受到特定形式的束缚；希伯来人由于憎恶偶像崇拜而避免了这个毛病。这种憎恶在我们这位伟大的史诗诗人身上几乎是同样强烈的，这是由于他的生活环境，也是由于他的头脑的构造。不管他外表上怎样浸染着古典文学，可是他灵魂里却是一个希伯来人；在他身上一切东西都倾向于宏伟。斯宾塞的天性

① 《失乐园》，第六卷，第767—768行。——原编者注。

② 查尔斯·拉姆论贺拉斯的天才。——作者原注。

较为柔和，他借助讽喻的精神维持他的自由，这种精神有时候激励他从抽象中创造人物，有时候激励他通过天才的卓越努力，凭借最高尚道德和最纯洁感觉的特性和标记，使他的人物具有抽象的普遍性和永久性，——他笔下的尤纳这个人物就是这种情况的光辉例子。至于说到人的和戏剧的想象力，莎士比亚的作品就是它的取之不尽的源泉。

风雨雷电，我不责备你们无情，
我不曾给你们国土，把你们叫作孩子！①

我记得许多的诗人——他们的名字在这里就不必提了——就是凭借这种根本的品质而超群出众，我也回想到那些愚昧、无能和傲慢的人对于这本诗集和我的其他作品曾经给予种种的侮辱。在这种情况下，如果人们允许我来预先估计后代人对我的判断，那末我将宣布（如果上述的人所共知的事实不能证明我的正确，我就该受责难了），在这些不利的时刻，我已经证明想象力在最有价值的对象上、在外在的宇宙上、在人的道德和宗教的情感上、在人的先天的情感上、在人的后天的情欲上大大发挥了它的力量。这种力量和人们的作品一样具有着使人高尚的倾向，这是值得我们永远记住的②。

① 《李尔王》，第三幕，第二场，第16—17行。——原编者注。

② 把这个题目结束以前，我只想说明一点：在列入“想象”这一项目下的许多首诗里，我是从想象力发展上最早的自然过程之一开始的。在我自己的最初意识的指导下，我表现了同外在事件一同活动的内在情感的转变和过渡，以便为了不朽，在想象的神秘土壤里播种声音和景物的意象。那首诗里所描写的那个孩子，怀着一种兴奋和不安的焦急心情，在倾听他以前曾经激起的那些一再发生的嘈杂声音。当他紧张的心情开始缓和下来的时候，他就看到诗中所描绘的那些庄严和镇静的意象而感到惊讶。紧跟着的一些诗相继地显示出想象力对于外界宇宙的各种不同的对象发挥着作用，然后是其他的一些诗，在这些诗里想象力是运用在情感、人物和动作上面的*；

有人认为幻想是一种唤起和合并的能力，或者如我的朋友柯尔立治所说的，是“一种聚集和联合的能力”。我反对这个定义，仅仅是因为它太笼统了。想象跟幻想一样也具有加重、联合、唤起和合并的能力。但是，彼此所唤起和合并的素材不同，或者彼此依据不同的规律和为了不同的目的把素材聚集在一起。幻想并不要求它所使用的素材在性质上由于它的处理而有所改变。如果素材可以改变的话，那末为了幻想的目的，仅仅作轻微的、有限的和暂时的改变也就够了。至于想象力所愿望和要求的恰恰和这相反。它只肯接近可塑的、柔软的和不明确的对象。想象力听任幻想去描绘春梦婆的到来，

她的身体只有郡吏

食指上的玛瑙那么点大^③

想象力在不得不谈到身材的时候，并没有告诉读者她的巨大的天使同庞贝庙的柱子一样高，更没有说这位天使身高二丈四尺，或者是身高二千四百尺；或者他的尺寸同齐尼里夫山或亚特拉斯山相等，因为这些东西是受到限制的，即使他们再有几百万倍高，反正都是一样。可以这样说，“他的身材高入云霄”，矗入无边无际的苍穹！——当想象力创造一个比喻，初看起来也许不十分像，但是这种相似的真实性一旦为我们领悟之后，就会在我们心中增长起来，而且继续不断地增长。这种相似更多地在于神情和影响，而不在于外形轮廓和特点，更多地在于天生的内在

这一类诗是以描写道德、政治和宗教的情感的想象场面作结束的。1815—36年版。

* 这些写苏格兰题材的诗，从此就归入另一类，叫作《苏格兰旅行回忆》。——作者原注。

③ 《罗密欧与朱丽叶》，第一幕，第四场，第55—56页。——原编者注。

的特性，而不在于偶然的突出的特性。此外，意象之间必然互相改变。幻想过程所遵循的规律是和偶然的事物一样变化多端的；当对象适当地被表达出来或者恰当地联合在一起的时候，幻想的效果是令人惊奇的，好玩的，滑稽的，有趣的，柔和的或凄惨的。幻想是靠迅速和大量地散播它的思想和意象。它相信思想和意象的数量之多和结合之巧妙可以弥补个别价值的缺乏。幻想有时候夸耀自己以出奇的巧妙和成功的造诣来发掘事物的隐蔽的相似之处。如果幻想能使你赞同它的目的，并且使你与它抱有同感，那末它的影响多么不稳定，多么短暂，它是毫不在乎的，因为它知道在适当的时机它不是没有力量来恢复对人们的影响的。但是，想象却意识到自己拥有一种不可摧毁的统治权；灵魂由于忍受不了它的光辉，也许会失掉它；但是一旦被觉察和承认，头脑的其他任何能力都不能使它松弛，也不能损害它，或者削弱它。幻想是在于刺激和诱导我们天性的暂时部分，想象是在于激发和支持我们天性的永久部分。然而，认为幻想，这种活跃的能力，根据它自己的规律和它自己的精神，也是一种创造的能力，难道不是同样正确的吗？幻想怎样野心勃勃地力求和想象互争短长，而想象又怎样屈身来处理幻想的素材，这从一切的、主要是我国的最有才能的作家的散文和韵文作品里都可以看出来。在泰勒主教的作品的热情奔放的那部分里，不管翻开任何一页，都可以看到很好的例子。把那些不可估价的作品介绍给读者以后，我在这里只把一个牵强的比喻（柴斯特菲尔德爵士所用的）和《失乐园》中的两行诗来对比一下：

傍晚的露珠含愁地闪光，
是天官的珠泪在哀悼夕阳。①

在亚当犯罪之后，密尔顿一方面描写了抱有同情的大自然的其他一些现象，另一方面这样地指出了犯罪的直接的后果：

天空低沉，雷声隆隆，悲哀的泪水

洒落在大地上，人的死罪已经铸成。^②

在这两个例子中，联想的环节完全相同，那就是露珠和雨水，它们同泪水这个液体没有差别，都是用来表示悲哀的。在第一个例子中，产生的效果是一阵惊奇之感，再没有别的什么，因为所描写的事物的本质不能支持这个比喻。在第二个例子中，所描写的行为产生了直接的后果，征兆是显著的，影响是非常重大的，所以我们的头脑承认大自然所显示的同情是十分公正和合理的。“大地先前从脏腑里颤动起来，大自然第二次发生了呻吟”，于是天空好象人的眼睛掉下了悲哀的泪水。^③

最后，为了说明幻想的特点，我请读者看一看柯顿的《冬天之歌》，这是一首值得称赞的诗，虽然沾上了他那个时代的一些特色。这首颂诗的中间部分最生动地描述了“冬天”带着随从来到人间，它虽然是“一个瘫痪的国王”，然而是一个好战的君主，带着他的军队前去征服一切。他有好几支队伍，装备十分齐全，这一切都是以接二连三的细节和大量幻想的比喻来描写的，这表明诗人的智力非常活跃，他的愉快的情感是相当急剧的。“冬天”躲避敌人，退入了他的堡垒，在那里

① 柴斯特菲尔德《秋天给一位女士的忠言》。——原编者注。

② 《失乐园》，第九卷，第1000—1003行。——原编者注。

③ 由于我观察这位真正非凡诗人的头脑活动而感到敬畏，所以几乎不敢加添说，排印在本书幻想诗这一类中的那首《给一个幼儿》，显示了幻想和想象这两种能力在手段和功能上的这种交流和交替。因此，我把这首诗排在这类诗的最后面，作为对以下想象诗这一类的准备。1815—36年版是这样（这首诗在1832年版本中并不是排在幻想诗这一类的最末）。——原编者注。

——储藏着

满满一仓库国王的美酒；

太阳神如果永远不再返回，

这东西也抵挡得住重重的包围。

我本人虽然是一个绝对戒酒的人，却禁不住把下面的十节诗抄录下来，证明在处理情感上所运用的幻想比这首诗在前几节中处理形式上所显示的幻想更为适当。

就是那东西使诗人灵感焕发，

使老年人冻结的血液完全融化，

使年青人成熟起来，老头子恢复青春，

还使吓倒了的懦夫变得胆大。

它使焦急的头脑静静安息，

使跳动的心胸镇静下来，

还使不幸的生活变得甜蜜；

.....

然后让冷的非洲热风刮来

一堆堆的白雪包围着我们，

或者到海岸上去呼啸一阵，

使高大的山岭也发出吼声。

我们大家高兴地坐在一起，

无忧无虑，心中充满着欢快，

纵然寒风把我们困在屋里，

我们的幻想却在游历世界。

我们想念一切相识的朋友，
还祝福我们一切亲爱的人；
我们喝完了自己所有的美酒，
不再饮酒，而要举杯祝福。

要是朋友们使我们失望，
我们就以博爱来弥补友情，
远方的处在悲哀中的人们听到
我们举杯祝福，精神一定振奋。

我们敬祝穷人富裕起来，
憔悴不堪的人恢复健康，
我们敬祝受苦难的人感到欢乐，
被压迫的人得到安全和保障。

那些遭受耻辱的可尊敬的人
一定获得更加亲切的慰问，
那些陷身在牢狱中的人，
一定感觉到周围是自由的气氛。

勇敢的人一定会取得胜利，
恋爱的人一定会得到自己的情人，
被人歧视的美德一定会得到赞颂，
被人遗忘的诗人一定会享有光荣。

我们的祝福对别人很有好处，
我们愿意作什么就作什么；
我们既无忧虑，也不妒忌，
始终保持着我们本来的面目！①

当我坐下来写这篇序言的时候，我原来是想把它写得更广泛些，但是一想到耽搁读者这样久，应该表示歉意，所以我就在这里作一结束。

译后记 渥兹渥斯(1770—1850)是英国湖畔诗人之一。在青年时期，他在民主共和主义者的影响下，醉心于卢梭的思想，特别是卢梭的回到自然中去的口号。在早期的作品中，渥兹渥斯批判了英国资本主义制度，歌颂了法国革命。他为了参加法国革命，曾亲自跑到巴黎去。但是他倾向于温和的资产阶级革命党，即吉隆特党，所以到雅各宾党胜利时期，便感到失望，离开法国。以后，他摈弃资产阶级革命和启蒙运动的思想，并且谴责革命暴力，宣传阶级调和，完全成了反动的浪漫主义者。

《抒情歌谣集》是渥兹渥斯在1798年同他的朋友、另一位湖畔诗人柯尔立治共同出版的一本诗集。在这本诗集中，渥兹渥斯试图把平凡的日常生活描绘成富有奇妙的色彩，而柯尔立治

① 我的诗作从前是和柯尔立治的一些优美诗作合在一起出版的，现在必须把这些诗作和我的诗作分开，这未免使我感到遗憾。当初合在一起出版时所抱有的感情已经得到了满足，它的目的已经达到，现在就应该考虑到一般惯例而分开出版。有三篇短诗（第一次刊印）是一个女朋友写的。这三首可以使读者满意的诗，读者读的时候如果感到愉快，那可是应该感谢我，如果有人不喜欢它们，或者打算责难它们，那就让他谴责我吧，因为我相信自己有能力对它们的价值作出判断，并且认为它们适合于摆在这里，所以才从女作者那里强夺过来。1815—32年版是这样。——原编者注。

则力求把离奇古怪的轶事描写得逼真现实生活。这本诗集在1800年出了第二版，在1802年出了第三版。在第二版中渥兹渥斯写了一篇序言，提出两人共同的美学纲领。这篇序文在第三版时又有一些补充。1815年渥兹渥斯去掉这本诗集中柯尔立治的诗作，只单独印行了他自己的诗作，另外还写了一篇序言。

渥兹渥斯在这些序言中宣布了与古典主义规范相反的新的诗歌创作原则。他主张诗不仅要写伟大的历史事件，也要写微贱人们的日常生活，不仅要写英勇行为，也要写人们的内心世界、人们心灵中的矛盾。他说，“这些诗的主要目的是在选择日常生活的事件和情节……从这些事件和情节中真实地而非虚浮地探索我们天性的根本规律……使这些事件和情节富有趣味。”“我通常都选择微贱的田园生活作题材……因为在这种生活里，我们的各种基本情感共同存在于一种更单纯的状态之下，……人们的热情是与自然的美而永久的形式合而为一的。”在诗体方面，他主张发展民间诗歌的艺术传统，写诗应该避免用陈旧的词句，而采用民间生动的语言，他说这是“一种更纯朴和有利的语言”，使用这种语言的人“表达情感和思想都很单纯而不矫揉造作”。他认为诗的韵律、节奏，必须在很大程度上与口语的音调相吻合。他甚至主张诗的语言根本接近散文的语言，并无本质上的差别。他还重视诗的想象力，认为想象可以“使日常的东西在不平常的状态下呈现在心灵面前”。

渥兹渥斯的这些主张，如果从表述了浪漫主义创作方法的特点和结束了英国古典主义诗学的统治来看，无疑在当时是有进步作用的。普希金曾对他这一点有过适当的评价。普希金说：“在成熟的文学中这样一个时刻来到了，人们对于单调的艺术作品，对于既成的精致的语言的狭隘圈子感到厌烦，就注意清

新的构思和起初受到蔑视的奇怪的俚语。……所以现在渥兹渥斯、柯尔立治就吸引了许多人的注意。……这两位诗人的作品充满了用诚实的普通人的语言表现出来的深刻的感情和富有诗意的思想。”

但是，另一方面，渥兹渥斯不仅反对十八世纪启蒙学派的诗学和哲学思想，而且憎恨城市的工业资产阶级文明，赞扬农村的封建宗法制度，宣扬唯心主义和蒙昧主义的思想。他的这种反动的世界观，决定了他的诗歌创作的性质，也使他没有能够把他所提出的改革英国诗歌和要求英国诗歌接近生活的任务进行到底。最明显的就是，他虽然克服了十八世纪英国诗歌语言的抽象性，采用了日常的具体的词汇，尽力描写自然、生活、人的感情，可是同时却抛弃了十八世纪古典主义诗歌所取得的成就：严正的鲜明的形式，准确的格言式的语言，对社会政治的热情。此外，渥兹渥斯在生活描绘上过分简单化，矫揉造作地力求朴素，这一倾向拜伦就曾严厉地批判过。

这里的三篇文章是从艾·德·塞林科特所编的《渥兹渥斯诗集》英文本翻译的。

柯 尔 立 治

(1772—1834)

刘 若 端 译

文 学 生 涯

第 四 章(摘译)

在我二十四岁时，有幸结识渥兹渥斯先生，至今记忆犹新，我将永远不会忘记，当他背诵他的一篇诗稿时，对我的思想所产生的突然的影响；这首诗始终没有发表，但它的分节与语调却与最早刊于《抒情歌谣集》第一卷的“女流浪者”一诗相同。这首诗里没有搜索枯肠的痕迹、没有牵强附会的词汇、没有成群汹涌的意象；正象诗人自己在他的“重游怀所作”^①一诗里所描写的：男子气概的回忆与合乎人情的联想，不仅产生了多样化，而且还加上了对自然事物的兴趣，在他看来，这些东西对于初恋的激情与爱好来说，都是既不必要也不允许的。由于没有完全掌握好本国语言的来源而产生的偶尔的含混，几乎完全消失了，与此同时，运用任意而不合逻辑的短语的更为严重的缺点也没有了，这些短语既平凡无奇又异想天开，但在平时的诗歌的技巧中却占有那么显著的地位，而且多少会降低最真正的天才的早期诗作的成色，除非特别注意到它们的毫无价值与不调和的地方。在背诵上述诗时，在诗的风格上我也没有察觉到任何特别的东西，……对于我的感觉立刻产生不寻常的印象、随后又对我的判

① 怀是地名。

断力产生不寻常印象的，并不是对虚伪的趣味的摆脱，这是由于诗人共同的缺点，或者更多地是由于他自己的缺点而不能做到的。使我产生不寻常的印象的，是那一种深刻的感觉与深奥的思想的结合；是在观察中所见到的真实，与想象力的可以修改被观察事物的那种才能，这二者之间的很好的平衡；尤其是那种具有独创性的才能，它展开音调和气氛，以及环绕着形象、事件和情境的理想的世界的深度与高度，对于这个理想的世界，用普通的眼光来看，习俗已经使它所有的光芒变得模糊不清，使它的火花与露珠干涸了。

在渥兹渥斯所有的作品中或多或少地占有优势的这一杰出的特点，这一组成他的思想特点的成分，在我一感觉到它后，就立刻想去理解它。反复的思索首先使我怀疑——（在对人的才能、它们的恰如其分的特征、功能和影响做进一步分析后，我的猜测变成了完全的相信）——就是说幻想和想象是两种性质截然不同的才能，而不是像一般所相信的那样；或者说，是两个名字具有同一的意义；或者，充其量说，是同一能力的较低的和较高的程度。……首先要证明的最重要的论点是：两个完全不同的概念被混淆在同一词下，其后，使一个词专有这一意义，使另一个成为同义词（如果说有同义词存在的话）。但是，如果（艺术与科学中会经常出现这种情况）不存在同义词，我们就得发明一个或借一个。在现在的例子中，这种盗用已经开始了，在派生的形容词的用法中已是合法的了；密尔顿有高度的想象力，而考利^①很会幻想。因此，如果我能成功地建立这两种不同的才能的真实存在，就必须立刻把名称决定下来。对我认为密尔顿所具有的

① 考利(Abraham Cowley, 1618--1667)，英国诗人。

特殊才能,我们应该定为“想象”一词;而另外一人则用“幻想”一词与之相区别。……但是,渥兹渥斯先生的目的是:考虑表现在诗中的幻想与想象的影响,并且根据它们不同的作用来决定它们是属于哪一类;而我的目的是考察种子的原则,从种去推断它的程度。我的朋友已经出色地描绘了树枝及其上诗意的果实。我希望加上树干、甚至那露出地面的树根,那是我们肉眼的普通知觉能看得见的。

第十三章(摘译)

我把想象分为第一位的和第二位的两种。我主张,第一位的想象是一切人类知觉的活力与原动力,是无限的“我存在”中的永恒的创造活动在有限的心灵中的重演。^①第二位的想象,我认为是,第一位想象的回声,它与自觉的意志共存,然而它的功用在性质上还是与第一位的想象相同的,只有在程度上和发挥作用的方式上与它有所不同。^②它溶化、分解、分散,为了再创造;而在这一程序被弄得不可能时,它还是无论如何尽力去理想化和统一化。它本质上是充满活力的,纵使所有的对象(作为事物而言)本质上是固定的和死的。^③

幻想,与此相反,只与固定的和有限的东西打交道。幻想实

① “我存在”指上帝;“有限的心灵”指人类。见《外国理论家及作家论形象思维》中杨绛译注。

② 区别似乎在于:第一位的想象是普通知觉的器官、是我们用来体验现象的真实世界的能力。第二位的想象是在程度上加强了这同一种能力,它能使它的所有者看出我们普通经验的真实意义。而艺术的创作则是这种先见的体现。——原编者注。

③ 柯尔立治在1802年写道(《书信集》第405页):对希腊人来说,因为他们缺乏想象力“所有的对象是死的,仅仅是中空的雕像。”——原编者注。

实际上只不过是摆脱了时间和空间的秩序的拘束的一种回忆，它与我们称之为“选抉”的那种意志的实践混在一起，并且被它修改。但是，幻想与平常的记忆一样，必须从联想规律产生的现成的材料中获取素材。

第十四章

在渥兹渥斯先生和我做邻居的第一年当中，我们的谈话经常转到诗的两个基本点之上：那种通过忠实地坚守着自然的真实而激起读者同情的力量；和那种通过想象力的变更事物的色彩而赋予事物新奇趣味的力量。光与影的偶然结合、月光与霞辉漫射在一个人们已知的、熟悉的风景上所产生的意想不到的魅力^①，似乎表示了结合二者的实际可能性。这些都是自然的诗篇。（不记得我们两人中是谁）心中浮现出一种想法，认为可以用这两种诗组成一辑诗集。在第一种诗中，事件和行动者至少有一部分是超自然的；我们指望这种诗能具有这样的特点，就是能借赖人们假设这些情况是真的时所必然产生的情绪的戏剧性的真实性，来打动人们的感情。这里所说的真实，是指对任何一个不论出自何种幻想的原因、不论在什么时候总以为是在超自然的力量控制之下的人来说，这些情况是真实的。在第二种诗中，题

① 参看柯尔立治在坦尼曼(Wilhelm Gottlieb Tenneman, 1761—1819)的《哲学史》上所做的旁注(日期不明, 约在1817年以后): “想象的能力(一种多形的力量, 以其渗透的、修改的、统一的能力作用于思想与形象之上, 而形成不同的诗人)在山顶上, 湖面上, 河流上, 山谷上, 树丛上, 和乡村的教堂上飘浮着的艳红色晚霞、大自然诗篇中的闪烁的或沉睡的月光——这些通过行为中尊贵或卑下的表现, 在道德的直觉中起同等的作用, 是一个善良的心灵的主要性质。”——原编者注。

材是由日常生活中选出来的，人物和事件是在每个村子里和它附近地方都能找得到的，只要有一个爱沉思、善感受的有才智的人肯去寻找，或在它们出现时肯去注意他们，就能发现它们。

《抒情歌谣集》的计划就是由这种想法产生的^①；我们商量好了，在这个计划中，我的努力方向将是写超自然的、或至少是浪漫的人物和性格；然而却为了从我们内在的天性中转移给他们一种人的情趣和一种貌似真实的样子，足以为这些想象的影子获得那种产生诗的忠诚的甘愿暂停不相信^②。相反地，渥兹渥斯先生给他自己提出的目标是：给日常事物以新奇的魅力，通过唤起人对习惯的麻木性的注意，引导他去观察眼前世界的美丽和惊人的事物，以激起一种类似超自然的感觉；世界本是一个取之不尽、用之不竭的财富，可是由于太熟悉和自私的牵挂的翳蔽，我们视若无睹、听若罔闻，虽有心灵，却对它既不感觉，也不理解。

依据这种观点，我写了《古舟子咏》，并且正准备写其他的诗，其中有《黑肤夫人》和《克丽司脱倍》，在后者中我将要比第一次尝试时更接近于实现我的理想。但是，渥兹渥斯先生的刻苦工作比我成功得多，他所写的诗的数目也比我多得多^③，以致我

① 按渥兹渥斯记载（见《我们是七个》注），两个诗人最初的目的是写一首诗，以支付1798年他们去林敦旅行的费用。但是他们这样计划的这首诗（《古舟子咏》）变得愈来愈重要，“远远超过我们当初所希望的五镑收入；我们就开始谈到写一个诗集，其中包括的是像柯尔立治先生所公于世的，是根据日常生活中的自然题材而写的诗，但是，尽可能通过一种想象力的媒介来看它。”渥兹渥斯所提到写《古舟子咏》的动机，看来与柯尔立治的不太一样，而且他也没有提到有两种诗。人们很容易相信，他们在写《古舟子咏》中所企图的合作与失败，显示着他们个人诗才的特点，以至导致题材与写法上的分歧。——原编者注。

② “甘愿暂停不相信”已成为一句名言，对后世诗论影响很大。

③ 《抒情歌谣集》第一版包括二十三首诗，其中只有四首是柯尔立治的。

的作品不但不能与它们形成平衡，而且看起来倒像插进来的一种本质不同的东西。渥兹渥斯先生添加了两、三首按着他自己的特点所写的诗，用的是热情的、崇高的和恰当的词汇，那是他的天才的特点。《抒情歌谣集》就以这种形式出版了；渥兹渥斯先生提出来这是一种尝试，看看是否可以用日常生活的语言来处理那些从本质上就排斥一般诗中经常用的装饰和非白话的风格题材，也能产生那种娱人的趣味，即诗的特殊任务所应该给与的那种趣味。在第二版中他增加了一篇相当长的序言；在其中尽管有几段显然在含义上是自相矛盾的，别人仍旧可以理会到他主张把这种风格扩大地应用到各种诗中去，并且抵制那种他认为是有毛病的、无法辩护的、不能包括在他所谓真实生活的语言（我认为他很不妙地采用了一个含糊的说法）内的各种短语和说话方式。对于攻击者在进行辩论时所表现的根深蒂固的成见和有时的狠毒的激怒（我很抱歉地说），我的解释是：这是把看得见的力量与假设的邪说联系在一起的结果。

如果渥兹渥斯先生的诗真是那种，如人家在一个很长的期间内所描写的那样，愚蠢而幼稚的东西；如果它们与别的诗人的作品的真正区别，仅在于语言的鄙俚和思想的空洞；如果它们所包含的内容确实不见得比人家为了嘲笑它们而戏拟的作品为多，它们一定早已很快地，像一件沉重的东西一样，沉没在遗忘的泥沼里，同时也会把序言一起拖下去。但是，渥兹渥斯先生的崇拜者的人数与年俱增，他们也不是属于读者中较低阶层的人，却主要是那些具有强烈的敏感和沉思的头脑的青年人；他们对他的景仰（也许在某种程度上是由反对者的意见所激起的）是以其强烈性，或者甚至可以说，是以其宗教的热诚为特色的。这件事和作者的智力（尽管反对者表面上否认、甚至狂暴地否认这

一点,但实际上他们或多或少都清楚地感觉得到)在与那些对他的见解抱反感的人们或对他的见解的后果感到惶恐的人们交锋时,就产生了一种批评的旋风,这旋风单凭它那种把这些诗吹得团团转的暴力就会把它们吹起来。对于这篇序言的许多部分,如果按着别人所理解的那种含义来理解,似乎原文也无疑地说得通,对这个,我从来没有表示过同意;与此相反,我反对它们,认为有原则上的错误,而且(至少在表面上)既和这篇序言的其他部分相矛盾,又和作者在大部分诗中的实践相矛盾。我发现,渥兹渥斯先生已经把这篇序文性的论文贬降到了第二卷的末尾,读或不读任凭读者的选择。然而,就我所能看出的,他并没有声明他的诗的信条有任何改变。无论如何,既然人家认为这篇序言是引起辩论的原因,而在这场辩论中,由于经常把我的名字与他的相提并论,我已经获得了超乎我分所应得的荣誉,我认为最好就说个明白,在哪些论点上我与他的意见一致,在哪些论点上我与他的意见根本不同。但是,为了把我自己的意见说清楚,我必须首先尽可能简短地说明两点:第一,我对一首诗的看法;第二,我对诗的总体本身、它的性质、它的本质的看法。

哲学研究的任务在于正确地划分区别;而哲学家的特权在于保持他自己经常不忘划分区别并不等于分割,为了对任何真理获得正确的看法,我们必须在理智上把它的不同的部分分开来,这是哲学的专门技术。但是,在这样做了以后,我们必须随之按我们的概念把它们再恢复成一个整体,在这个整体中它们真正地并存着;这就是哲学的结果。一首诗包含着与散文作品相同的因素;因此,它们的区别必然在于根据不同的目的而形成的不同的组合。按照不同的目的,就有不同的组合。目的也可能仅仅是想通过人工的安排,使对任何已知事实或经验的回忆

变得更容易；而作品之所以是一首诗，仅仅是因为它具有格律、押韵，或二者兼有，而与散文有所区别。在这种意义上，在这最低的意义上，人们可以把大家所熟悉的关于某几个月有多少天的数说当作诗：

“九月有三十天，
四月、六月和十一月”等等

把其他与此同类的、同目的的东西也算作诗。既然在预期一定的声音和音节的反复出现时会感到一种特别的乐趣，那么所有添加上了这种魅力的作品，不论其内容如何，都可以冠以诗的称号。

关于表面上的形式就谈到这里为止。此外，目的和内容的不同还提供了另外一个区别的基础。直接的目的可能是传播真理；或是像科学著作中所阐述的绝对的、可论证的真理；或是像历史中经验过的、有记载的事实。乐趣，那种最高尚的、最恒久的乐趣，可能是目的达到后所产生的结果，但其本身并不是直接的目的。在其他作品中传播乐趣可能是直接的目的；虽然，不论是道德上的还是知识上的真理，都应当作为最终的目的，但是，这只能表现出作者的特性，而不能区别作品所属的种类。那种社会状态确实有福了，在其中那直接的目的会由于歪曲了那正当的最终目的而达不到；在其中任何词汇或形象的魅力也不能使甚至一个安那克里翁的巴塞路斯或维吉尔的阿利克西斯免受人们的厌恶与唾弃！

但是，传播乐趣也可能是非韵文作品的直接目的，如在小说和传奇中就可以在很高的程度上获得这个目的。那么，就仅仅因为加上了格律，无论押韵与否，就能把这些东西冠以诗的名称

吗？答复是：任何东西也不能永远使人喜悦，除非它本身包含着一种原因，能说明为什么它是这种样子而不是别的样子。假如要加上格律，也必须使所有其他的部分与之调和。这些部分必须足以证明对每个部分的永久而特殊的注意是正当的，这种注意，是一个恰恰与之相应的重音和声音的重复就足以激起的。那么，根据这样推论的结果，最后的定义可用下面的话来表明：一首诗是那样一种作品，由于它为本身所提出的直接目的是乐趣而不是真理，因而它与科学相反；又由于它为本身所提出的这种乐趣是从全体得来的，而且与每个组成部分所获得的特殊的乐趣并不矛盾，这样，它又与所有（与它共同具有这个目的的）其他作品有所不同。

争论的发生每每是由于参加辩论的人各自对同一个字给予了不同的定义；然而这种情况表现得像在这个问题的争论中的这样突出，却很少见。如果有一个人把每一个押韵的、或有格律的、或二者兼有的作品都称之为诗，我一定不去驳他的意见。他所提出的特征至少足以证明作者的企图的特点。若追加一句说，作为一个故事或一串有趣的回忆，整篇的都应同样地是有趣的和动人的，我自然也把这一点算作一首诗的另一个合适的成分，一个附加的优点。然而，如果是给一首符合诗的标准的诗下定义，我的答复是：它必须是一个整体，它的各部分相互支持、彼此说明；所有这些部分都按其应有的比例与格律的安排所要达到的目的和它那众所周知的影响相谐和，并且支持它们。各个时代的贤明的批评家的看法与每个国家的最后判断是相吻合的：一方面，对于这样一组突出的诗行或诗句，它们各自吸引了读者的全部注意力，它本身脱离了上下文变成一个独立的整体，而不是与上下文谐和的一部分，他们拒绝称赞它为正当的诗；另

一方面,对一个不能持久的作品,从其中读者很快地收集到了笼统的效果而对其组成部分全不感兴趣,他们也同样拒绝称赞它为正当的诗。读者不应仅仅被主要出自好奇心的机械冲动催迫着前进,或者被急于想达到最后结局的欲望催迫着前进,而是应由旅程本身的引人入胜之处所激起的快乐的精神活动催着前进。像被埃及人看成是智慧的表征的蛇的动作一样,或者像声音由空中穿过时的途径一样,每走一步它停下来一下,向后退半步,由这种后退的动作集起来那种再把它往前推进的力量。“Praecipitandus est liber spiritus”^①,佩特罗尼乌斯^②说得最恰当,在这里,liber 这个性质形容词,平衡了前面的动词;在更少的字中想再压缩进去更多的含义是不容易的。

但是,如果这一点被承认是一首诗的令人满意的特点,我们还需为诗的总体寻求一个定义。柏拉图、泰勒主教^③、勃涅特的《Theoria Sacra》^④提供了不可否认的证明,说明诗的最高形式是可以不具有格律而存在的,甚至不具有一首诗的特殊的目的。《以赛亚》第一章(实际上全书大部分都可以算在内)是在最显著的意义上的诗;但是说该先知的直接目的是乐趣而不是真理,就既不合理又不可思议了。总之,不论我们给“诗”这个字加上什么特殊的含义,其中总会包括这样的必然的结论:即一首诗不论多长多短,既不可能、也不应该全部都是诗。然而,假如要产生一

① 拉丁文:大意为“自由的精神应该加以督促”。“liber”即“自由的”。

② 佩特罗尼乌斯(Petronius Arbiter)一般认为是十五、六世纪所流行的一部用韵文与散文写的传奇故事的作者。这部作品只有残篇流传下来。

③ 泰勒(Jeremy Taylor, 1513—1667),英国主教及作家。

④ 《Theoria Sacra》指托马斯·勃涅特(Thomas Burnet D.D., 1635—1715)所著《Telluris Theoria Sacra》(土地的神圣面貌)一书,此书仅是一种宇宙进化论,但其中包括许多卓越的见解。——原编者注。

个和谐的整体,其余的部分必须保持与诗一致;这种情况只能通过这样精心的选择与人工的安排才能具有诗的一种性质(纵使不是一种特性)。这种性质就是那种能激起比散文的语言(不论是口头的还是书面的)所期望激起的更有延续性、更平均的注意力的性质。

我自己关于诗(依据这个字的最严格的用法)的性质的一些结论,有些部分已经在前面的关于幻想与想象的论文中提到了。诗是什么?似乎无异于问诗人是什么。对一个问题的答案,也就包括了对另一问题的解答。因为,这是诗的天才本身所产生的特性,而诗的天才是善于表现并润色诗人自己心中的形象、思想和感情的。

诗人(用理想的完美来描写时)将人的全部灵魂带动起来,使它的各种能力按照相对的价值和地位彼此从属。他散发一种一致的情调与精神,藉赖那种善于综合的神奇的力量,使它们彼此混合或(仿佛是)溶化为一体,这种力量我专门用了“想象”这个名称。这种力量,首先为意志与理解力所推动,受着它们的虽则温和而难于察觉却永不放松的控制,在使相反的、不调和的性质平衡或和谐中显示出自己来;它调和同一的和殊异的、一般的和具体的、概念和形象、个别的和有代表性的、新奇与新鲜之感和陈旧与熟悉的事物、一种不寻常的情绪和一种不寻常的秩序;永远清醒的判断力与始终如一的冷静的一方面,和热忱与深刻强烈的感情的一方面;并且当它把天然的与人工的混合而使之和谐时,它仍然使艺术从属于自然;使形式从属于内容;使我们对诗人的钦佩从属于我们对诗的感应。“无疑的,”约翰·戴维斯爵士^①说得最恰当(他的话稍加修改,就可以应用,甚至更适合于说明诗意的想象):

“无疑的，只因她以奇异的升华
使躯体变成精神，
像火使所燃之物化为火，
像我们把食物化为我们的天性。

从它们粗劣中物质中她抽出形状，
由万物之中取出一种精华；
她把它们变为她本性特有的性质，
轻轻地背在她那美如神的羽翼上。

像这样，当她自个别的情况中
抽出了普遍的性质；
这些性质又披上各种名称和命运，
经过感觉潜入我们的心灵里。”

最后，我要说明，诗的天才以良知为躯体，幻想为服饰，行动为生命，想象为灵魂，这灵魂无所不在，它存在于万物之中，把一切形成一个优美而智慧的整体。

第十五章

在把这些原则用于实际批评中时，例如在鉴定一些多少有些不够完美的作品时，我一向力图发现，在一首诗中有哪些性质可以被认为是诗才的预兆或征象，这诗才不同于那种出于偶然

① 约翰·戴维斯爵士(John Davies, 1569—1626)，英国诗人和政治家。此处所引诗，见其诗《诗人的灵魂》，第四节。

的动机、出于意志的决断而从事诗歌创作的一般才能，它是出于一种适于发育的、多产的天性的灵感。在做这种研究时，我认为最好的办法是借鉴最伟大的天才、也许是有史以来人类天性所产生的唯一的天才、具有无穷才能的^①莎士比亚的最早的作品。我是指《维纳斯与阿都尼》和《鲁克丽斯》。这些作品，一方面证明作者的天才的力量大有前途，同时也显然地证明他的天才还有不够成熟的地方。在这些作品中，我概括出以下几点，作为独创性的诗的天才的一般特性：

一、在《维纳斯与阿都尼》中，第一个最突出的优点是诗写得具有完美的佳调；诗的写法切合主题；还有在变换辞句的步调时所表现出的能力，即不用那些比诗意所要求的、或保持主调感所允许的更高、更庄严的节奏。那种对于音调的浓厚有味和佳美动听的喜爱，甚至达到了错误的过分程度，只要显然是有独到的见解的，而不是来自易于学到的机械手法的，我认为，在一个青年人的作品中，这就是大有前途的预兆。“在灵魂中没有音乐的人”^②绝不能成为真正的诗人。意象（即使是取之于大自然的，更不用说从书本上搬过来的，例如从游记、航海纪行和博物学著作等搬过来的）、动人的事、恰当的思想、饶有趣味的个人和家庭的感情、还有那用一首诗的形式把它们结合在一起或交织在一起的艺术，这一切都可以由一个有才能而又博学的人凭孜孜不倦的努力，像学习生意一样地学得来的。这种人，如我过去有一

① “*ἄνθρωπος μὴρίονος*”（希腊文：具有无穷才能的）一词，我是借自一个希腊僧侣称赞一个君士坦丁的大主教的用语，也可以说，我改正了而不是借用了这个说法；因为“*de jure singulari, et ex privilegio naturæ*”（拉丁文：根据个人权利和自然的特权），它似乎是属于莎士比亚的。——作者原注。

② 见莎士比亚《威尼斯商人》第五幕，第一场。原文中“在本身上”一语误引为“在灵魂中”。——原编者注。

次说过的，把对诗人的荣誉的强烈要求误认为天赋的诗的天才，把对于一个任意选择的目的的热爱误认为掌握了那特殊的手段。但是，音乐的快感或产生这种快感的才能是想象力的赐与；还有那种化众多为效果上的一致性的能力，和用某一主导的思想或感情来润色一系列的思想的能力，这些都可以培养、可以改进，但却绝对不是学得来的。就是在这种意义上，“Poeta naseiter non fit”。①

二、第二种天才的征兆是主题的选择和作者本人的兴趣或环境相去甚远。至少我已发现，凡是主题直接取材于作者的个人感觉和经验时，一首个别的诗的特点不过是真正的诗才的一种不明确的表征，而且还常常是一种虚伪的保证。我们也许还记得一个关于某个雕塑家的传说，这位雕塑家曾因他所塑的女神的腿获得很大声誉，虽然雕像的其他部分并不怎么符合理想的美；直到后来他的妻子被她丈夫的称赞所陶醉，才谦虚地承认她本人一直是她丈夫的模特儿。在《维纳斯与阿都尼》中，诗才的这种证据简直有些过多了。从头至尾就仿佛有一个高超的神灵在把整个内容展示在我们面前。这个神灵甚至比诗中人物本身更能直觉地、亲切地意识到不仅每一个外部表情与动作，而且是心灵在一切最微妙的思想与情感中的波动起伏；而诗人本身却与这些激情无关，他只是被快乐的兴奋推动着，这种兴奋是在如此生动地展示他那么确切而深刻地冥思苦想过的事物时，由他自己的精神的有力的热忱所引起的。我认为从这些诗中我应该能够推测出这一点来；甚至在这种时候，那迫使诗人不得不从事戏剧创作的伟大的本能，也在他心中暗暗地起着作用，用一连

① 拉丁文：意即“诗人是天生的，不是人为的”。

串的、连续不断的形象的连锁来怂恿他，这些形象是永远生动的，而且因为它们连续不断的，所以也每每是细致的；那种本能也以那超过任何其他诗人（甚至但丁也不例外）的对言语所能有的生动性的最高造诣来怂恿他，以便代替那种看得见的语言，即叫演员们不断地插入语调、眼光和手势，并且不断地评论，在他的戏剧中他有权要求他们这么做。他的《维纳斯与阿都尼》仿佛既是剧中人物本身，也是艺术最纯熟的演员所扮演的这些人物。你仿佛并没有听别人叙述什么，而是看见了和听见了每一件事情。因此，这是由于在读者方面需要他的注意力永远活跃；由于思想与形象的迅速流动、急剧变化和它们那种开玩笑的性质；而且，最主要的是由于一种疏远（如果我可以冒险地用这样一种说法的话），也就是诗人自己的情感的完全超脱那些他所描绘和分析的情感，所以，虽然主题本身不得不减损一个敏感的心灵的享受，但在道德方面，却从来没有比这个更没有危险性的了。莎士比亚不象阿里奥斯多^①所做的那样，更不象魏兰^②令人不能忍受地做的那样；他不把激情贬低和歪曲为欲念，也不把爱情的考验变成色情的挣扎，他在这里表现了动物的冲动本身，正是为了用成千上万的外面的形象以及作为衬托与背景的忽而美丽忽而奇异的情况来分散读者的注意力，从而防止他们对那种动物的冲动产生任何同情；或者用诗人永远活跃的心灵由形象和事件中得到的深刻感受或结合它们而产生的联想，把我们的注意力从主题引开来。读者被迫进行太多的活动以致无暇同情我们天性中纯粹被动的部分了。这样地被激动和被唤醒了的心灵绝不

① 阿里奥斯多(Ariosto Ludovico, 1474—1533)，意大利诗人，《盛怒的奥兰多》的作者。

② 魏兰(Christoph Martin Wieland, 1733—1813)，德国诗人。

会被卑鄙和暧昧的情绪所笼罩，正像低沉滞重的迷雾被强烈的骤风吹逐着波涛滚滚向前推进时，不能匍匐于湖面上一样。

三、前面已经说过了^①，意象不论多么美，纵使是从自然界忠实地临摹下来的，而且又用文字确切地表述了出来，它们本身也不能表明诗人的特点。只有在以下几种情况下，它们才变成独创性天才的证据：只有在受到了一种主导的激情的制约之后；或受到了由这种激情所引起的联想或意象的制约之后；或者在它起作用使众多的事物统一、使继续发生的事物集中在一刹那的时候；或者，最后一点，在诗人从自己的精神中把一个有人性的、有智慧的生命转移给了它们的时候，而诗人自己的这种精神是

“将它的生命贯穿天、地与海洋”^②的。

例如，在下面的几行中，并没有任何应该反对的地方，也没有任何地方妨碍它们在它们应有的地位上形成一首描绘性诗的一部分：

Behold yon row of pines, that shorn and bow'd

Bend from the sea-blast, seen at twilight eve.^③

但是，把节奏稍加改动，无论在地方志中或描写性的游记里，这些同样的字都会具有同样的地位。如果像下面这样来写，同一的形象就会立刻变得像诗了：

Yon row of bleak and visionary pines,

① 现在讨论诗的天才的第三个特点，是想象力的活动的各个方面。——原编者注。

② 引自法朗士《短歌》第100行，并加以修改。——原编者注。

③ 原文大意为：看啊！那边的一行松树，在黄昏暮色中被海上疾风吹得披头散发、躬着腰。

By twilight-glimpse discerned, mark! how they flee
From the fierce sea-blast, all their tresses wild
Streaming before them. ①

我用这形象来作说明，绝不是把它当作我所打算提出的特点的范例。在这一特点上，甚至在莎士比亚最早的作品中就和在最晚的作品中一样，他都远远地超过其他所有的诗人。就是由于这一点，他总能使他所描写的事物具有一种尊严和一种激情。它们无需乎任何的兴奋作为前奏来协助，它们突然呈现在我们面前，充满了生命与力量。……

四、我要提到的最后一个特点，虽然，除非与以上几点联系起来，它所能证明的确实很少；但是，如果没有它，前面的几点就很难充分存在，而且（纵使是可能）也就只能提供这样的指望，即天才的昙花一现的光芒，和一种似陨星般转瞬即逝的力量；这最后的一点就是思想的深度与活力。从来没有过一个伟大的诗人，而不是同时也是一个渊深的哲学家。因为诗就是人的全部思想、热情、情绪、语言的花朵和芳香。在莎士比亚的诗中，创造力与智力扭在一起，好象在战斗中扭抱搏斗一样。每一方在其力量无节制时，大有消灭对方之势。它们终于在戏剧中和好，在战斗时彼此互相以盾保护着对方的胸膛。或者说，它们像两条急流，最初在狭窄的石岸间相遇时，彼此互相排斥，激撞喧嚣着勉强混合在一起，但不久在流入较宽的河渠和更能容纳它们的河岸后，它们就混合在一起，扩张开来，合成一股，带着一片和谐

① 原文大意为：那边一行风雨摧残得像幻影般的松树，
在暮色中依稀可见，看啊！它们如何逃避着
猛烈的海上疾风，满头长长的发髻
在它们面前飘扬着。

声奔流而去。《维纳斯与阿都尼》或许不能容许一些更深的激情的展示。但《鲁克丽斯》的故事似乎适合、甚至要求激情的最强烈的活动。然而，在莎士比亚对这个故事的处理中，我们既感不到有悲怆；也感不到有任何其他戏剧的性质。其中具有与前一篇诗中所具有的同样细腻和忠实的意象；具有同样的鲜明的色彩，为同样的思想和激烈的力量所振奋着，同样的融合、修改的才能使之聚散着；不过表现的面更广，知识和思考的范围更广；最后一点是：具有同样的对全部语言领域的统治力量，常常是专制力量。那么，我们还要说些什么呢？就是下面这些：莎士比亚并不只是自然之子；并非天才的自动器；也不是灵感的被动的表达工具（被灵感所控制，却不能支配灵感）；他首先耐心地学习研究，深思熟虑，明察秋毫，直到知识变成了习惯的和直觉的，与他的惯常的情感相结合，而终于产生了那种使他独步文坛的惊人才华，在他自己这一行内无人可以与他媲美，也没有人可以说是仅次于他；最后产生了那种力量，使他高踞诗歌的高山的两个光辉的顶峰之一，以密尔顿作为他的伙伴，却不是他的对手。前者将自己发射出去，变成各种人类性格和激情，是一个像变化无穷的普罗特尤斯那样的水火之神；另一个把各种形式和事物吸收到自己里面来，吸收到自己的理想的统一体中来。各种事物与行动方式在密尔顿的生命中重新成形；而莎士比亚却是万物，而又永远还是他自己。……

第十七章

为了改革我们的诗的词汇，渥兹渥斯先生在他的序文里提出了主张，最精辟地提出了主张；他证明了激情的真实性和具有

独创精神的诗人的诗中的形象与隐喻的戏剧性的恰当，当这些形象与隐喻被剥夺了它们存在的正当理由，而变成只是联系的手段或装饰品时，就构成现代诗风所特有的虚伪；他也同样尖锐而清楚地指出了完成这种改变的过程，指出了以下这两种情境的许多相似的地方：一是由于一串他所不习惯的字句和意象所引起的有趣的思想混乱，把读者的心灵投入一种境地；另一是由强烈感情引发的自然语言所引起的情境。就他以上所做到的这一切来说，我们认为他做了一件有用的工作，他的意图和实践，都值得大大赞扬。在这篇序言发表的前后，对他这种为了真理和自然而提出的抗议，总是有人不断地进行挑衅。同样地，我也不得不补充说：把过去十年或十二年内发表的有价值的诗与在这篇序言出现之前所发表的大部分诗相比较，使我毫不怀疑：渥兹渥斯先生完全有理由相信他的努力并不是徒劳无益的。不仅在那些赞美他的天才的人的诗中，就是在那些因反对他的理论、贬低他的作品而出名的人的诗中，他的原则的影响都是显而易见的。可能还有些原则与这些原则混在一起，而那些原则并不这么显明；也有些原则由于它们的基础狭隘或不完全而变得站不住脚或很容易被推翻。但更可能是这些因缺点或夸张而产生的错误，由于它们既挑起了论争又不断地煽动论争，不仅可以有助于更广泛地传播伴随着它们的真理，而且，由于它们不断地以一种兴奋的状态向人心表现真理，它们就可能赢得了一种更持久、更实际的效果。……

我的论点与渥兹渥斯先生理论的某些推测的部分不同之处是以下面的设想为根据的，就是说，正确地解释他的话，意味着这样的涵义：诗的正当的词汇一般在于完全采用实际生活中人们的口头语言（应当有例外），一种在自然的感情的影响下实际

上形成人们的自然会话的语言。我的反对意见是：第一，无论怎么说，这条规则仅仅可适用于某几种诗；第二，除非这条规则不曾为任何人否认过或怀疑过（据我所知所闻），不然即使对这几种诗也不能适用；最后一点，就它所使用的范围和程度来说，纵使不是有害的，也是一条无用的规则。因此，或者不需要实行，或者不应该实行。诗人告诉他的读者，他通常采用低微的田园生活为题材，但并不是为了表现它的低微与粗俗，也不是为了重复那种可疑的道德效果所给予人的乐趣，这种乐趣是高级人士和有高尚修养的人常常由于巧妙地模仿下等人的粗野的、没有修养的举止行动和谈话而获得的。这样获得的乐趣可以找出三种激发它的原因：第一，实际上是由于被表现的事物本身的朴实自然。第二，是表现手法的明显的朴实自然，这种表现手法因作者的天才和知识的细微不可察觉的注入而有所提高，而受到渲染，这种注入确实使它成为一种不同于仅仅是临摹的模仿。第三种原因可以到读者自己意识到的优越感中去找，这种优越感是由于呈现在他面前的对比所引起的，正如同从前国王和大贵族为了相同的目的，有时雇用真正的小丑和弄臣，更多的时候是雇用具有那种身分的机智的和会说俏皮话的人一样。然而，这些都不是渥兹渥斯先生的目的。他选择低微的田园生活，“因为在这种生活里，人们心中主要的热情找着了更好的土壤，能够达到成熟境地，少受一些拘束，并且说出一种更纯朴和有力的语言；因为在这种生活里，我们的各种基本情感共同存在于一种更单纯的状态之下，因此能让我们更确切地对它们加以思考，更有力地把它们表达出来；因为田园生活的各种习俗是从这些基本情感萌芽的，并且由于田园工作的必要性，这些习俗更容易为人了解，更能持久；最后，因为在这种生活里，人们的热

情是与自然的美而永久的形式合而为一的。”

我很明白，在作者多少有些戏剧性的最有趣的诗中，例如《兄弟们》、《迈克尔》、《路斯》、《一个发狂的母亲》^① 及其他的诗中，所引用的人物绝不是由低微的田园生活中（按这些字句的普通理解）选出来的！就是感情和语言，即使认为它们真是由这样的人们的头脑和会话中搬过来的，也可以追溯到那些与“他们的职业和住所”没有必然联系的原因和情况上去。真正被采用于诗中的那些昆布兰峡谷^② 和卫斯特摩兰^③ 山谷中的牧民的思想、感情、语言和举止，可能由于那些在各种生活情况中（不论城市或乡村）都会产生同一的效果的原因所产生。其中两个主要原因，我认为：一是使人超脱奴役（或为别人的利益每天辛苦劳动）而又脱不出勤劳或家庭生活的节俭所必要的独立性；一是伴随它的并非好高骛远、反而是踏实的宗教教育，使人除《圣经》、祈祷书或赞美诗以外不熟悉什么其他的书籍。正是后面这种原因，确实它是这样偶然的，是个别国家个别时代的幸福，而不是个别地区或职业的产物，诗人就是依靠它，使他的人物的真实感觉、思想和谈话可能与他所表现的有某种相似。亨利·摩尔博士极好的评语说：“一个受狭隘的教育却具有很好的才能的人，由于经常阅读《圣经》，自然会有比有学问的人更优美、更有气势的文体：外国语与矫揉造作的短句的混合败坏了后者的风格。”^④

再者，应该考虑到，对健康的感情和深思熟虑的头脑的形成

① 《一个发狂的母亲》第一次发表在《抒情歌谣集》(1798)，其余各诗发表于1800年版。

② 在美国。

③ 在新英格兰。

④ 见《被抑制的疯狂》第三十五节。——原编者注。

来说，各种缺乏所带来的障碍不见得比变得世故和为恶俗染污不严重。我确信要使一个人的灵魂在农村生活中得到发展，非得事先具有有利条件不可。不是每个人都可以通过农村生活或农村劳动来获得改进的。要使自然的变化、形态和事件成为足够的刺激的话，必须首先具有教育或天生的敏感，或者二者兼有。这二者不足时，人的心灵便因缺少刺激而萎缩、而硬化：人就变得自私、追求肉欲、粗俗和无情。把利物浦、曼彻斯特或布列斯托的恤贫法的处理与农村中救贫税照常的分配作个比较，在农村中农民是贫民的监督和保护人。假如我自己的经验和许多我曾与之谈论这个问题的可敬的牧师们的经验不是特别不恰当的话，对于低微的田园生活本身就能产生可喜的影响这一点，必会令人产生比怀疑更甚的想法。反之，凡是从瑞士人或其他山居者的较强的乡土感情和进取精神所得来的另一种结论，只适用于特种方式的田园生活，即在允许并产生真正的共和主义的生活方式的所有权的体制下的生活，而不适用于一般的农村生活，或者是缺乏人为教育的生活。相反地，那些生活方式常受赞扬的山居者，一般地说，比其他地方的同阶层的人受过较多的教育、能读较多的书。但是，在没有这种条件的地方，例如，在北威尔士的农民中，古老的高山峻岭，不论它们是严峻可怕还是庄严美丽，对他们来说，就像摆在瞎子眼前的图画、演奏在聋子耳边的音乐。

我本不必详谈渥兹渥斯先生的这一段话，然而，这里似乎是所有不同的思路的集中点，是它们的源泉与中心；——当然，这是根据我的诗的信条、从与序言中所宣传的原则不同的方面来看的。我满怀诚意地采取亚里士多德的原则^①，即认为诗之所

^① 参看《诗学》第九章，第一至四章。

以为诗,在于它本质上是理想的,①它避免并摒除一切偶然事件;诗中那种具有等级、性格或职业的表面上个人必须代表一个阶级;诗中人物必须披戴着类的属性和那个阶级的共有的属性,而不是一个有天才的个人可能具有的特点,而是由于他的具体处境他必然先备的特点。假如我的前提是正确的,我的推理是合法的,结论就应是:在一个赛奥克里塔斯的乡村少年与一个理想的黄金时代的人之间不可能有诗的媒介。

在《兄弟们》一诗中牧师和水手长的性格,还有《迈克尔》一诗中绿顶山谷的牧童的性格,都具有逼真的代表性的性质,是诗的目的所要求的,他们是一个大家熟知的、长期存在的阶级的人物,他们的举止和感情是他们阶级的共有环境的自然产物。……②反之,在那些格调较低的诗中,像《赫利山谷》和《小白痴》中,那种感情就是人类的一般感情;虽然诗人明智地采取了农村作背

① “不要说我是在推荐抽象事物;因为构成一个人物形象的教育意义的那些阶级特点,在莎士比亚戏剧的每个人身上被规定和详述到了那种程度,以致就是生活本身也不可能更清楚地引起那种属于真实的个性感。几何学的基本性质之一,对于戏剧的美来说,并不见得不重要,这话听来好象是荒谬的。亚里士多德因此要求诗人在个性中要包括普遍性。主要的区别在于,在几何学中正是普遍的真理,才是最容易理解的;而在诗中,却是衣被着真理的个别形象。法国和英国的较老的戏剧家们,不亚于古人,把喜剧和悲剧都看作是诗的种类。他们既不在喜剧中企图使我们只是发笑,更不会以扮鬼脸、说怪话或当时的切口或剧中人物从铺子里、业务中学来的老生常谈来使我们发笑。他们也不会悲剧中降志辱身而在观众面前表现自身全部卑鄙性来骗取观众的喝彩,或者以一种不比醉汉的醉后眼泪更为高明的悲哀来打动迟钝的同情。他们的悲剧场面固然旨在感动我们,然而,却还是在娱乐的范围之内,并且与我们的理解力和想象力的活动相一致。他们希望使人达到对本身可能有的伟大性的感觉,和在暂时忘却那无价值的‘我们本身’和个人偶然遇到的特殊情况时,播种这种伟大性的胚种,在更高尚的思想的音乐中,暂时停止我们个人的回忆,给它们催眠,使它们入睡。”见柯尔立治:《朋友》第251,252页——原编者注。

② 此处举《迈克尔》中一节为例,略。

景，为的是把他自己放在有趣的意象左近，而又无需把对这些意象的感伤的认识归于他的戏剧中的人物。在《小白痴》一诗中的母亲的性格，与其说是“人们心中的主要热情找着了更好的土壤，能够达到成熟境地，并且说出一种更纯朴和有力的语言”的境地的真实而固有的产物，倒不如说是失去了判断力的本能的一种人格化。因此，下面的两种非难，在我看来，似乎不是完全没有根据的；至少，它们是我所听到的对于这首好诗的唯一讲得通的反对意见。其一，在这首诗中，诗人没有下功夫由读者的幻想中排除平时病态的白痴的可憎的形象，然而他的目的决不是描写它们；他反而用小白痴的“波、波、波”的发音来帮助读者想起那些形象。其二，男孩子的呆痴是这样对等地被他母亲的愚蠢所平衡，以致说这是母爱的正常功能的分析性描写，不如说是向一般读者提供了对老太婆的溺爱的盲目性所做的可笑的戏谑。……

假如不仅是根据推理，而还是根据诗人在这个理论原则指导下所提供的实际例子，以及这些例子的相当低劣，那么，我不得不怀疑指导诗人选择人物的这个理论。要我同意紧接上面所引证的话的那句话，我必然更感到犹豫；这句话，我既不能承认它是个别的事实，也不能承认它是一般的法则。“我又采用了这些人所使用的语言（实际上去掉了它的真正缺点，去掉了一切可能经常引起不快或反感的因素），因为这些人时时刻刻是与最好的外界东西相通的，而最好的语言本来就是从这些最好的外界东西得来的；因为他们在社会上处于那样的地位，他们的交际范围狭小而又没有变化，很少受到社会上虚荣心的影响，他们表达感情和思想都很单纯而不矫揉造作。”对这一论点，我的答复是：一个乡下人的语言，除去了它的土腔和粗话以后，又把再造

使之符合文法规则(所谓文法规则,本质上无异于那些应用在精神的素材上的普遍逻辑法则),就不可能与任何具有普通常识的人的语言有区别,不论这个人多么有学问、多么有教养,除非区别仅在于乡下人所表达的见解更少、更不清楚。假若我们再考虑一点(这一点有同样的重要性,虽然不那么明显),就是:乡下人由于他们的才能发展得更不完全,由于他们教育程度较低,他们几乎只想传达孤立的事实,这类事实或是出自他们贫乏的经历,或是来自他们的传统信仰;而一个受过教育的人主要是设法发现和说明事物之间的关系、事实与事实之间的相互关系,由其中推论出某些或多或少的普遍法则。因为对一个聪明人来说各种事实之所以有价值,主要是因为它们能引导他发现其内在的法则,这个法则就是事物的真实的本体,是它们存在的方式的唯一解释,对这种内在法则的掌握构成我们的尊严与我们的能力。

我也同样不能同意这种说法,即认为语言的最好部分是由乡下人经常与之相通的事物中形成的。第一,假若说与一事物相通意味着认识这件事物,以致可以对它进行分析性的思辩,那么一个没有受过教育的乡下人的知识只能供给他很贫乏的词汇了。他只能个体化地表现他身体的需要所必须的少许事物和行动方式,而大自然所有的其他部分他一定会用少数混乱的一般术语表达出来。第二,认为源于乡下人所熟悉的事物(不论具有清楚的知识,还是混乱的知识)的字或字群形成语言的最好部分,我否认这种说法的正确性。很可能有许多种野兽用不同的叫声彼此传达某些有关它们的食物、住处或安全的消息。但是,我们不会把这种声音的集合称之为语言,除非是作为比喻。名副其实的所谓人类语言的最好部分,是源于心灵本身活动的

反映。它是通过故意使固定符号专用于内在活动、专用于想象的过程和结果而形成的，其中大部分在没有受过教育的人的意识中是没有地位的；虽然，在文明社会里，由于模仿、由于被动地记忆他们的宗教导师或其他上等人的话，连最没有受过教育的人也能分享这种收获，纵使他们既没有参加播种也没有参加收割。假若追溯农民中经常流行的辞句的历史，一个人若不事先了解事实，当他发现那么多的辞句在三、四个世纪以前只是大学和中学专有的财产时，一定会很惊讶；这些辞句在宗教改革的初期，由学校搬上讲经台，这样就慢慢传入日常生活中。在没有文化的民族的语言里寻找字句来表达最简单的道德的或智力的过程，是极其困难的，常常是不可能的，或许这正是我们最热心的、最熟练的传教士在推进他们的事业中所遇到的最大障碍。然而，这些民族同我们的农民处在同一的自然环境中；甚至他们的环境给人更深刻的印象，他们也更不得不更多地把它个别化。因此，当渥兹渥斯先生进一步认为，“因此，这样的语言”（与前面一样，指除去了土腔的田园生活的语言）“从屡次的经验和正常的情感产生出来，比起一般诗人通常用来代替它的语言，是更永久、更富有哲学意味的。一般诗人认为自己愈是远离人们的同情，沉溺于武断和任性的表现方法，以满足自己所制造的反复无常的趣味和欲望，就愈能给自己和自己的艺术带来光荣。”可以这样回答：他所考虑的那种语言不能归于农民，正如胡可、培根的语言不能归之于汤姆·布朗^①和若格爵士^②一样。无疑，如

① 此处指托马斯·布朗(Thomas Brown, 1663—1704)，他的作品，不论诗或散文，多系古老作家作品的无价值的模仿。

② 若格爵士(Sir Roger L'Estrange, 约 1617—1705)，骑士、报人、小册子作者，他的论争性作品，以刻薄著称。

果将各自的特色除掉，其结果必然成为一色。再者，诗人在应用不合逻辑的措词，或借赖没有根据的新奇来形成一种适于引起低级、不持久的出于惊奇的乐趣时，他不是用愚蠢和浮华的语言来代替农村的语言，而是来代替良知和自然的感情。

在这里，请允许我提醒读者，我所反对的论点包括在这些句子里——“一种人们的真正的语言的选择”、“采用了这些人所使用的语言”（即指生活在低微的田园生活中的人）、“我的目的是模仿，并且在可能范围内，采用人们常用的语言”。“在散文的语言和韵文的语言之间，并没有、也不能有任何本质上的区别。”我的反对意见是专门针对这些话的。

首先，我就反对“真正的”这个辞在用法上的模棱两可。每一个人的语言是随着他的知识范围、才能的能动性、感情的深度和敏感性而变化的。第一，每个人的语言有其个人的特征；第二，有其所属阶级共有的特性；第三，有字与短语的一般用法。胡可、培根、泰勒主教和柏克的语言，与有学问阶级所用的共同语言的区别，仅在于他们所必须表达的思想和关系更多、更新奇。阿尔格农·锡德尼的语言与每个受过良好教育的绅士愿用来写作或谈话的语言，简直没有区别（这里应该估计到，思想的不够周密或不够衔接，在会话中是自然的和必然的）。这两类语言与文明社会一般的语言的区别，哪一个也不及渥兹渥斯先生最朴实的作品与一个普通乡下人的语言的区别的一半。因此，我们必须用平常的或 *lingua communis*① 来代替“真正的”。而且，我们已经证明了，这种语言不可能在低微的田园生活的用语中找到，正如不可能在其他任何阶级的用语中找到一样。取消了

① 拉丁文：共同语言。

每一个的特点，其结果必然是大家共有的东西。肯定地说，乡下人的语言在能够应用于任何种诗（除了戏剧或其他专事模仿的作品以外）以前所必须进行的删除和改动，至少与为了同一目的对商人和工厂主的日常语言进行删改的一样多。更不用说渥兹渥斯先生高度推崇的语言在每个州里（甚至每个村子里）都随着牧师的偶然的特点、随着学校的存在与否而有所变化；或者，甚至因为收税员、酒店老板和理发师的碰巧是否热心的政治家和 *pro bono publico* ① 周报的读者而有所变化。但丁讲得好，每个国家的共同语言，在正式培养成之前，只部分地存在于各处，而且在哪里也不是一个整体。

这一论点也绝不能因为加上了“在兴奋的状态中”这句话而更加站得住。当一个人受着喜怒哀乐的强烈影响时，他的用语的性质必然因他心中事先贮藏着的一般真理、概念和意象以及表达它们的字句的数量与质量而定。因为激情的特性不是创造，而是加速活动。至少，不论激情的热度能产生思想或意象的什么样的新联系（强烈的兴奋也会产生同等的、纵使不是更多的适当的效果）、真理或经验的什么样的综合，用来传达它们的术语都必然事先已经存在于他以前的会话中，而仅仅由于不寻常的刺激把它们聚集在一起、集中在一起。一个诗人很可能在一首诗里采用了毫无意义的重复、常用语和其他无聊的东西，这是一个找不着词汇的、头脑不清楚的人不时插入自己的话中的，为了把握住那总是要从他那里溜走的题材，为了容他有时去想起它们；或者，仅仅是为了填补空白，正象演员不足的乡村剧团，一个演员出来进去，为了避免在《麦克白斯》或《亨利第八》演出时

① 拉丁文：为了公共的利益。

出现空场。但是，这些东西能够对诗人有什么帮助、能够给诗增加什么装饰，我觉得很难猜测。用这些与那种为表示剧烈的、激动的感情而采取的明显的反复述说相比（在这种反复中，激情是如此强烈而持久，以致如只描写激起它的某一意象或事件，必不能满足它的需要），无论在根源上还是形式上，没有东西比它们之间的差别更大了。上面所说的这种重复，我承认它具有最高度的美，正如渥兹渥斯先生自己从《底波拉之歌》举例说明的那样：“西西拉在他脚前曲身仆倒，在他脚前曲身倒卧。在那里曲身，就在那里死亡。”^①

第十八章

因此，我的结论是：这种尝试是行不通的，纵使不是行不通的，也是没有用处的。因为作这种选择的能力本身意味着要事先掌握所选择的语言。不然，诗人可能曾经在哪里生活过呢？他用什么法则来指导他的选择，才能不使他按照自己的判断来挑选并安排他的言语呢？我们采用一个阶级的语言，不是仅仅采用该阶级所使用或至少能够理解的语言：我们也遵循这些人习惯上用来安排这些语言的顺序。而在没有受过教育的人的交往中所用的这种顺序，在措词上是与那些在知识和能力上优于他们的人有所区别的，不论他们要表达什么，在他们所表达的组成部分中具有更大的脱节与分散。他们缺乏那种使一个人能预见他对任何一个论点所要表达的全部内容的头脑和高瞻远瞩的视野；这种视野使他能够按所要表达的东西的不同部分相对的重

^① 见《旧约·士师记》第五章，第二十七节。

要性来组织、安排它们，以致能将它们一次表达出来，并且能当作一个有机的整体表达出来。……

还剩下一点没有谈，但这一点最重要，实际上，在做以上探索时对这一点的审查一直是我的主要动机。“在散文的语言与韵文的语言之间从来没有，也不可能有，任何本质上的区别。”这就是渥兹渥斯先生的论断。然而，散文本身，至少在所有论争性及叙述性的作品中，与会话的语言就不同，并且应该有所不同；甚至正像朗诵也应该与交谈有所不同一样^①。除非只否定所用单词的区别（这些单词是各种风格的作品所共有的材料），而不否定大家公认的“风格”本身的区别；这样就会很自然地得出这样的设想：韵文的安排与散文的安排之间存在着的区别，比散文与日常会话之间区别更大。

确实，在文学史中不乏这样的例子：有些明显的自相矛盾的话，引起了读者的惊叹，认为是新颖的、惊人的真理，但这些话经过仔细观察便会缩小到成为平淡的、无害的陈词滥调；就好像在黑暗中人们看见猫的眼睛，会把它们误认为是火光一样。但是，凡是对渥兹渥斯的思想与性格稍有了解的人，绝不会把这种错误归之于他。既然这样的一位作家很自然地会预料到反对意见当然会出现，他对这个意见的答复必然需要从某种被驳斥或曾经被驳斥或可能被驳斥的意义上来解释。那么，我的目的必然是发现“本质上的区别”一词，在这里除了指这些词本身没有区别而且有共同性之外，还有没有其他的意义。至于在英文中是否应该存在一套多少近似希腊文和意大利文中的诗歌方言的词，这倒是一个非常次要的问题。在我们的语言中，这类词的数

① 强迫儿童在朗诵时必须同讲话一样，对可怜的儿童来说是一种痛苦。
……——作者原注。

目诚然很小，甚至在意大利文和希腊文中，这类词也不都是由不同的字组成的，而是由具有形式稍有不同的语尾变化或动词变化的同一字组成的。毫无疑问，在某个多少算是古老的时代，这些形式曾经是某一民族或某一省的普通语法上的语形变化，在对某些杰出的有才智的人（灵感最先建立的灯塔）进行一般赞美时被用于诗中，那种方言恰是他们的本地语。

“本质”，依其最初的含义解释，意味着个别化的原则；即任何事物，以其为特殊事物而论，所可能具有的最内部的原则。它与一个事物的概念是等同的，在这里我们是以哲学的精确性来用这个词的。另一方面，存在与本质的区别在于它外加上实际存在的事物。我们是按这样的意义来谈到一个圆的本质和根本性质的；但是，我们并不就因此肯定任何实际存在的东西在数学上都是圆的。同样地，我们也用不着任何赘述来为最高主宰的存在而争辩，也就是，为符合于概念的实际存在的事物而争辩。其次，“本质”这个词还有第二种用法，在这种用法中它意味着同一物质或主题的两种变形之间的对比的区别之点或依据。在这种意义上，我们可以正确地说威斯敏斯特教堂的建筑风格与圣保罗教堂的建筑风格有本质上的区别，虽然二者都是用同一形状的、同一种石矿的石块建成的。渥兹渥斯先生否认诗的语言（即词与短语的形式上的构造或建筑）与散文的语言有本质上的区别，一定是根据第二种用法（也只有在这一意义上为一般舆论所肯定）。这样，要提供证据的担子就落在公共信念的反对者身上，而不是落在它的支持者身上了。结果，渥兹渥斯先生提供证据说：“不仅每一首好诗的大部分语言，甚至最卓越的诗的大部分语言，除了涉及格律的以外，必然与好散文的语言无论在哪一方面都没有什么区别，而同样地，有些最好的诗的最有趣部分的

语言常常正是好散文的语言。这种主张的真理可以用几乎所有的诗歌作品的无数的片段来证明，甚至可用密尔顿本人的作品来证明。”他随之节录了格雷的十四行诗^①，并加上以下的注解：——“显而易见，在这首十四行诗中唯一的有一点价值的部分，就是那些用斜体字印出的；也很显然，除非在押韵上和用‘无益的’一词来代替‘无益地’（这正是一个这么大的缺点）外，这几行的语言确实与散文的语言没有任何区别。”

一个唯心主义者用“当我们睡着时我们常常以为我们是醒着”的事实来为他的学说辩护，他的一个直率的邻居质问得好，他说：“啊，但是，当我们醒着的时候，我们可曾以为自己是在睡着呢？”相同的事物必须是可以彼此调换的。上面所引的一段话，似乎也停留在类似的诡辩上。问题不在于是否在散文中能出现一种也同样适用于诗的文字安排；也不在于是否好诗中常常出现的美丽的诗行或诗句若用在好的散文中也同样美丽；因为并没有任何人对以上两个问题中的任何一个表示过反对或怀疑。真正的问题必然是：是否有某些表达的方式、某种结构、某种句子的排列顺序在严肃的散文作品中是适当而自然的，而在有格律的诗中就是不相称的和不够纯的；反过来说，是否在一首严肃的诗的语言中就不可能有某一种词或句的安排、某一种对所谓修辞用法的运用和选择，就它们的种类、用的次数以及它们出现的场合而论，在地道的、没有做作的散文中，就是用在同等分量的主题上也会是有毛病的和不合式的。我坚决主张：用任何一个代替另一个所出现的不合式，在两种场合都会常常存在，也应该存在。

① 见《抒情歌谣集》序言。

首先从格律的来源谈起。这一点我要追溯到心中的平衡，这种心中的平衡是由控制激情冲动的自发努力所导致的。这种有益的对立如何受到它所抵抗的那种情况的帮助；两个对立者的平衡又如何被组成格律（按这个词的一般用法），被一种随之而来的意志和判断的行动，有意识地、为了达到预期的愉快的目的而组成格律。这也同样地很容易解释。既已假设这些原则是我们论证的“证据”，我们就从这些原则推论出两种合理的情况，这是批评家在每个具有格律的作品中有权预期的。第一，由于格律的成分是由一种加强了兴奋状态中产生的，所以格律本身就应该由兴奋时的自然语言伴随着。第二，这些成分既然是被一种自主的行动，有计划地、为了达到娱乐和感情的混合而人工地组成格律；那么，这种意志的痕迹在具有格律的语言中，应该从头到尾都多少可以辨别得出。这两种情况必须调和起来而且并存。不仅需要有一种协作，而且需要有一种统一；一种热情与意志的相互渗透；自发的冲动与自主的意图的相互渗透。再者，这种统一只有在形式与辞藻（原为热情的子女，现在成为力量的义子）的一种重复中显示出来。在感情不是故意地被鼓舞起来并为了获得那种愉快而保持不低落时（那种愉快是感情受到意志如此调整与控制时所能提供的），这种重复比人们所希望的要大，或者超过人们所能忍受的。上述的统一不仅指挥，而且自行倾向于比在其他任何场合更多次地使用生动活泼的语言；在其他场合，诗人与其读者之间不象现在这样存在着一种预先的、深刻了解的、虽则是默契的契约，以致后者有资格要求，前者有必要供给这种和这种程度的令人愉快的兴奋。……

第二，我要从格律的作用来谈论。在格律本身发生作用并以其本身为目的时，它也倾向于增强一般感觉和注意力的活泼

性与易感性。它产生这种作用是借赖因诧异而引起的不断的兴奋,和好奇心的既被满足又被重新激起的迅速交替;这种交替确实过于细微,以致在任何时候也绝不会成为清楚意识的对象,然而它们的总的影晌却很可观。正象撒上了药物的大气,或者象热烈交谈时喝的酒一样,它们的作用很强烈,虽然它们本身不为人所察觉。对这样激发起来的注意力和感情,如不供给相应的食物和合适的材料,必然会令人感到失望,就好象在黑暗中跨下最后一阶楼梯,我们还把肌肉准备着要跨下三、四阶时所具有的感觉一样。……

为了达到任何诗的效果,格律与酵母相似(假如这个比喻的恰当性可以为其鄙陋辩解的话),酵母本身虽无价值,味道也不好吃,但以相当比例把它化合在液体中时,它就给与液体活力与精气。……

格律,就其本身而论,仅仅是注意力的一种刺激物,因此就会引起下列的问题:为什么注意力要以这种方式来刺激呢?这个问题不能用格律所提供的愉快来回答:我们已经说明过,这是有条件的,这要看所加的格律形式是否与所要表达的思想和词句相适合。除了说“我用韵文写作,就是因为我要用一种与散文不同的语言”而外,我不能想出其他任何合理的答复。此外,不管一个善于思考的人能由诗的思想或事件中获得多么有趣的感受,但是,如果不是用这样的语言,格律本身也一定常常变得软弱无力。……

第三,由我已指出的种种理由,我推论出以下主张,即:格律是诗的正当形式,诗如果不具格律,就是不完全的、有缺欠的。既然格律最常与诗联系在一起;那么,任何与格律相结合的东西,即使其本身可能本质上不是诗意的,也必然具有某些与诗共同

的性质，正像一种亲合力的媒介物一样，一种它与加上去的格律之间的媒介（假若我胆敢借用一个著名的工业化学名词的话）。渥兹渥斯先生认真地肯定说，诗总是含有激情的意思，“激情”这个词在这里必须按其最一般的涵义来解释，当作一种情感与才能的兴奋状态来解释。每一种激情既有其适当的脉搏，它同样也会具有典型的表达方式，如果一个作家的天赋与才能达到使他有资格指望获得诗人的荣誉的程度，写诗的行为本身就被公认为意味着一种不寻常的兴奋状态，和生产这种状态。这种状态自然有理由要求语言上相应的差异，正像爱情、畏惧、愤怒或嫉妒的兴奋状态一样，虽然也许没有达到那样显明的程度。……

最后，我求助于所有国家、所有时代的最优秀的诗人的实践，来认可以下的主张（由以上所有的论点推论而来的）：就本质这个词的每一种涵义而论（这不是老生常谈），在散文的语言与具有格律的作品的语言之间可能存在着、确是存在着、也应该存在着一种本质的区别。……

……文学批评的最终目的以建立写作的原则为主，远比对别人已经写出的作品订一些评价的规则为重；假如两者确实可能这样分开来谈的话。但是，假若有人问：一个诗人若不坚守他在市场、宴会、公路或耕地上所听到的那种言语和字句的排列顺序的话，又依据什么原则以规范他自己的风格呢？我回答说：根据那些原则，如果他对它们不内行或不注意，就会证明他不是诗人而是那个称号的愚蠢的或傲慢的篡夺者。就是根据文法、逻辑、心理学的原则。一言以蔽之，即根据对与他的艺术最有关系的物质的或精神的事实知识，这种知识如为良知所控制并应用，如因习惯而变得自然，就变成我们过去的有意识的推理、洞察和结论的代表和报酬，并且获得了“趣味”的称号。根据什么规则可使

诗人得以区别什么样的语言适合于压抑的感情，什么语言是放纵了的感情和愤怒的特点，而又保证读者不受诗人的控制，或使诗人放任自由？这种语言是不是在模仿没有文化的社会中人们的用语，在他们之中的愤怒或嫉妒的人群中四处搜求所能得来的呢？换言之，岂不更是出于那种按照每个人的全部天性而进行的想象的力量？是不是出于沉思默想而不是出于观察？并且出于仅仅是前者的结果的后者？不正像眼睛一样，前者预先决定其视野，并传授给它的器官一种显微镜的能力？我坚决相信，没有一个现存的人会比渥兹渥斯先生本人出于他自己内在的经验，具有更清晰的直觉，并认识到上面所说的是天才的辨别力的真实根源了。通过同样的过程、出于同样的创造性的行为，诗人就能分辨写诗的行为本身所产生的兴奋的程度和种类了。他同样也能直觉地知道写诗的行为能产生和认可多么不同的风格，什么样的有意识的意志的混合对那种状态最自然；在什么样的例子中这种词藻及其风格堕落为仅仅是任性的意图的产物，是用来装饰或连接的技巧手段。因为，甚至正如真理是其本身的光与见证一样，它同时揭示自身也揭示虚伪，诗的天才的特权也是一样，由于它那母性的本能，它能从爱虚荣的妖魔或爱时髦的仙人换来放在摇篮中的或冒名顶替的婴孩中辨别出它合法的儿女来。如果能从外面定出什么法则来，诗就不成其为诗了，而堕落为一种机械的艺术。它可能是 *μόρφωσις*①但却不是 *ποίησις*②了。……

但是，修辞上的这种反复无常仅仅是因为它们脱离了真实生活的语言而应受指责吗？难道就没有别的办法来消灭他们

① 希腊文：类似之物。

② 希腊文：创造。

吗？除非在格律之外，否认散文与韵文之间的区别吗？毫无疑问，良知和适度地看透人的心思的气质就足以证明：这样的语言和这样的联合既不是幻想的天生的产物，也不是想象的天生的产物；它们的作用在于借赖把完全不同或矛盾的事物并列或它们的表面上的调和来引起惊奇的兴奋状态。正像，例如让群山来反映一种声音的意象。毫无疑问，并不需要不寻常的趣味就可清楚地看出：这种强制的并列不是由对内在幻象表现了给人以深刻印象并令人喜欢的形式产生的；也不是由对那种诗人的天才曾经用来联合和鼓舞他思想中的一切事物的修饰力量的任何同情而产生；因为，它是一种机智，一种意志的纯产品，意味着思想与感情的一种闲暇和冷静，完全不同于一个为其主题的庄严性所占据所充满的人心中所具有的坚定的热情。一言以蔽之，假若要引证一首或一部分显然在词藻上和风格上有缺点的诗，而来指责它，不为别的原因，只是因为它不同于人们实际谈话时所用的风格的话，只有到那时候我才能开始认为这个理论或是表面上讲得通，或是可实行的，或能够提供一种法则、向导或警戒，而在作者自己心中由举世闻名、流芳千古的作品的权威所承认的文法、逻辑、真理或事物的本性的考虑中推论出来这种法则，可能更不容易、更不稳妥，也更不自然。

论诗或艺术（附录）

人类凭清晰的发音和主要是耳朵的记忆来通消息；自然则凭印在眼睛上的界限和外观来通消息，并且通过眼睛给与声音、气味等以意义并挪用它，这样也就给与它们记忆的条件，或被记住的可能性。作为音乐、绘画、雕刻和建筑的总称的艺术，是人

与自然之间的媒介物和协调者。因此，这是一种使自然具有人的属性的力量，是把人的思想情感注入一切事物（即他所注意的对象）的力量；颜色、形状、动作、声音是它所结合的成分，它在一个道德观念的模子里把它们压印成统一体。

最原始的艺术是书写；——最原始的，是指我们只注意目的而抛开那些把它实现出来的不同方式不谈，那些进展的步骤，它们的例子在较低级的文化中依然可以看到。最初仅仅是手势，其后是念珠或者贝壳数珠，其后是图画文字，其后是象形文字，最后才是字母。所有这些都在于想把人转化成自然，在于用看得见的来代替听得见的东西。

野蛮民族所谓音乐，从理解力来看，它的不配用艺术这个名称，其程度正与用耳朵听起来不承认其为音乐一样。音乐的最低阶段，只不过是激情本身所需要的声音来表达激情；它的最高阶段也不过是：在并非出于任何原因的情况下，对这些声音所作的一种有意的复制而已，为的是给人一种由于对比而得到的愉快，例如，在歌颂凯旋和安全的歌中用各种战斗时的呼叫。

诗也纯粹是属于人类的；它的全部素材是来自心灵的，它的全部产品也是为了心灵而生产的。但它是心灵的原来情况的提高，在这种情况下，激情本身被联想力所激发而摹仿着和谐，这样达到的和谐又产生一种令人愉快的激情，就这样把它的情感变成为它回忆的对象，因而提高了心灵。因此，与此相同，当心灵回忆起激情最初发生时的所见所闻时，诗通过激情又注入一种它们本身所不具有的趣味；而且借赖所有清晰的意象对人的灵魂所发挥的镇静力量来调节激情。诗就是象这样而成为艺术的准备，因为它利用自然界的形象来回忆、表达和修改心中的思想与感情。然而，诗只能通过清晰的语言这一媒介来发挥作用。

这种语言是这样的专门为人类所有，以致在一切语言中，它成为区别人和自然时所用的惯用语。它是“畜生”这个词原来的力量之所在，甚至“无言的”和“哑口的”这些词所表达的并不是没有声音的意思，而是指没有清晰达意的声音。

人的心灵一经不借赖清晰的语言也能理解任何外界形象的感染力，艺术就从此开始了。但是，请注意，我特别着重了“人类心灵”这几个字，意思是要排除一切人和有知觉的动物所共有的感受，免得把自己限于动物的印象与心灵的思考力量相一致而产生的影响之内，以致成为愉快之来源的不是眼前呈现的事物，而是事物所代表的东西。在这种意义上，对一个有宗教信仰的观察者来说，自然本身就是上帝的艺术；由于这同一的原因，我们可以给艺术本身下个定义说，它是具有一种介于思想与事物之间的性质；或者，如上所述，是属于自然的东西和完全属于人的东西的结合。它是思想的形象化了的语言，而又不同于自然，由于其各个部分是统一于一个思想或者概念之内的。因此，如果我们能够看出那同时存在于整体与每一部分中的思想；自然本身会给我们一件艺术作品的印象；而一件艺术作品的恰到好处是和它的充分地传达出思想成正比例的，它的丰富性是和它统一起来的部分的多样性成正比例的。

因此，如果我们不把“无言的”一词理解为与声音相对，而把它与清晰达意的语言相对，那么，绘画的最古老的定义，实际上，也就是一般美术的真实的并且是最好的定义，那是 *muta poesis*——无言的诗，因而当然是诗。正因为所有的语言都通过逐渐地把最初相等的同义字区分开来而完善起来，所以我总怀着这种愿望，把“poesy”这个字当作一种普通的或公共的名称，而用它的惯常的名称“poetry”来区别那种不是无言的诗；至

于集合起来而形成美术的所有其他种类的诗，这还可以作为它们共同的定义，就是说，象诗一样，它们都是为了表达智力的企图、思想、概念、感想，而且都是导源于人的心灵，但是，不是象诗那样凭借清晰的语言，而是象自然或神圣的艺术那样，凭借形式、色彩、大小、比例和声音，无言地、和谐地来表达。

是的，可以这么讲，但是，又有谁不这么想呢？我们都知道艺术是自然的模仿者。无疑地，如果所有的人对“模仿”和“自然”这些辞有一致的概念，那么，我希望表达的真理，就纯粹是陈词滥调了。然而，假定这是事实，也未免对一般的人过奖了。首先，说到模仿，蜡上的印说不是模仿，而是印章的翻版；印章本身是一种模仿。但是，进一步说，为了形成一个哲学的概念，我们必须探求其性质，就象冰的热度、看不见的光线等等；然而为了实用的目的，我们必须照顾到程度。我们若能从哲学上来理解：在所有的模仿中必须并存着两个因素，不仅并存着，而且还要察觉出它们的并存来；那就足够了。这两个因素是相象与不相象，或说，同一与殊异；在一切真正的美术创作中，这些殊异事物的结合是必要的。艺术家可以随意选择他的立足点，只要是能产生预期的效果：异中有同，同中有异，求得二者在一件艺术品中的融合。如果与自然的相象竟没有分毫的差异，其结果是令人生厌的，欺骗作得越完善，效果就越可憎。为什么象男女蜡像这种蒙混自然的東西是这么令人憎厌呢？因为，见不到我们所预料看到的动态和生命，我们就为其虚伪所震动，每一件先前引起我们兴趣的细节，使得它和真实的距离更为明显。你开始时假设它是真实的，却被那骗人的东西弄得失望和生嗔；反之，对于一件真正模仿的作品，你开始就承认了它与自然完全不同，于是，每一点合乎自然的地方都会给你一种由于接近真实而引起

的愉快。所有这一切的根本原理，毫无疑问，是人的心灵所固有的对虚伪的恐怖和对真实的爱好。希腊的悲剧舞蹈就以此为根据；当我回忆起来我在意大利看的霍来夏与寇列哀夏的格斗^①最精彩地伴随着西马罗萨的音乐用舞蹈表演出来时所感到的愉快，我就能够在想象中对希腊人对他们戏剧表演中这一部分的喜爱表示深切的同情。

其次，谈到自然。我们必须模仿自然！诚然如此，但是，要模仿自然中的什么呢？——一切事物或每一件事物吗？不，是自然中美的事物。那么什么是美的事物呢？什么是美呢？抽象地说，是许多种事物的统一，是不同事物的结合；具体地说，是样子美好的东西与有生命的东西的统一。在无生命的结构中，美在于形状的整齐，其中最早而最低级的是三角形及其种种变形，如在结晶体中、在建筑中等等；在有生命的结构中，美就不仅仅是那种可以产生形式感的形状的整齐；它不为自己身外之物服务。在相称的各部分所组成的引起不快之感的整体中也会有美；这种美不象引起愉快的事物那样是由联想引起的，而是有时候正由于与联想的断绝；如上所述，美并不随着不同的个人和民族而不同；它也不与善或合适或有用这些观念有联系。美感是直觉的，美本身是一切激发愉快而不管利益、避开利益、甚至违反利益的事物。如果艺术家只临摹自然，*natura naturata*^②，这是多么无谓的努力！如果，他从一个符合于美的概念的既定形式着手模仿，他的作品会多么空虚、不真实！就象西普利阿尼^③的

① 见罗马传说：霍来夏家三兄弟与寇列哀夏家三兄弟的格斗。霍来夏家有二兄弟被杀，剩下的一人用诡计杀死了敌人中的一个，而这个敌人正是他妹妹的未婚夫，他因此事受到他妹妹的责难，他就把他妹妹也杀了。

② 拉丁文：无生气的自然。

③ 西普利阿尼(Cipriani Giovanni Battista, 1727—1785) 意大利画家与雕刻家。

绘画那样！请相信我的话：你必须掌握住本质—— *natura naturans*^①，这就得先在自然（按其最高的意义）与人的灵魂之间有一种结合。

自然的智慧与人的智慧之不同，就在于其计划与执行、思想与产品的同一、同时发生。但是其中没有反省的活动，因此也就没有道德责任。而人则有反省、自由和选择，因此，他是人眼所能看见的生物的首领。在自然界的事物中，就好像在一面镜子中一样，显示着一切可能的因素、步骤和先于意识的智力过程，因而是在智力活动的充分发展之前；而人的心灵是那些分散在自然界的各种形象中的智力光线的焦点。所以说，这样安排这些形象（加到了一起并使之适合人类心灵的局限）以致从这些形式上抽出并在它们上面加上它们所接近的道德的省察，使外部的变成内部的、内部的变成外部的，使自然变成思想、思想变成自然，——这一切就是天才的美术家的秘密所在。我敢说，天才必须依据感受来行动，肉体只不过是变成心灵的一种努力，也就是说，它在本质上也是心灵！

在每一件艺术品中都有外部与内部的调和；有意识的东西对无意识的东西有那么深刻的影响，以致它显现在无意识的东西之中；就像把只是刻在碑上的碑铭和为之树碑的那些人物相比那样。能够将二者结合起来的就有天才的人；而为了这个缘故，他必须兼有二者。因此说，在天才本身中就有一种无意识的活动，而且，那就是寓于天才者之中的天才。这就是对以下这条规律的真实的解释：艺术家必须首先使自身离开自然，为的是以充分力量归返自然。为什么这么说呢？因为，如果他从纯粹的苦心临摹开始，他只能做出假面具来，而不会做出有生动的形象

① 拉丁文：有生气的自然。

来。他必须依照智力的严格的规律从自己心中创造出形象来，为了在他心中产生那种自由与规律的谐调关系，那种在命令中包含着顺从、在顺从的冲动中包含着命令的关系，而这就使他同化于自然，并且使他能够了解自然。他只是暂时离开自然，为的是他自己的那种与自然有着共同基础的精神，在接近她那无声的语言所组成的无限文章之前，能够先学会这些语言的主要语根。是的，不是为了获得冰冷的概念、无生气的技术规则，而是为了获得活生生的、产生生命力的思想，这些思想必然是包含它们本身的证据，确切证明它们本质上是与自然中的原始的本原相同的，他的意识只是二者的焦点，是反映这二者的镜子，就是为了这个他才暂时抛开那外部的实际情况，为的是带着对其内部的真实情况的充分同情回到它那里。因为我们所见、所闻或所接触的一切事物的本质是、而且必须是在我们本身之内的。因此，有一种无聊的想法，认为我们周围的一切都不过是幻影，或认为它们也具有与我们一样的生命；在我们谈到我们身外的东西时，另外还有一种想法，认为知晓就是有相同，认为甚至依照柏拉图的说法，在我们身内，学习不过是回忆。从道理上讲，以上两种想法都没有选择的余地。对这个问题的唯一的有效的答案（我很幸运能找到这个答案），就是蒲伯在下面一行中奉献给后世用的话：

纨绔子弟以一声冷笑战胜了伯克莱！^①

艺术家必须模仿那存在于事物之内的东西，这东西是通过形式与形象在发挥作用，和凭象征——那Natur-geist（自然的精神）——与我们交谈，就像我们不自觉地模仿我们所喜爱的人一

① 这行诗并非出自蒲伯之手，而是约翰·布朗《论讽刺——为追悼蒲伯而作》一诗中的一句。——原编者注。

样。因为只有这样，他才能创造出任何这种作品，以事物本身论，它是真正自然的，以其效果论，是真正有人情的。把形式放在一起的观念本身，不可能是形式。它是超乎形式之上的，它是形式的本质，是个别中的普遍，是个性本身，——是那寓于其中的力量的显现和说明。

每一件活着的東西具有其自我暴露的片刻，如果我们撇开那些意外事件的干扰力量不谈的话，每一件事物的每一阶段也是如此。不论在儿童时期、少年时期、还是老年时期的形象中，不论在男人还是在女人的形象中，理想的艺术的任务就是做到这一点。因此，一幅好的肖像是一个人的特征的概括；它不是那种经得起实际核对的相像，而是经得起回忆的。这就说明为什么一幅好肖像与本人相像之处并不是总是能得出来的；因为有些人从来不会概括，这些人中间尤其要算肖像主题的近亲至友，因为本人的实际存在在他们心中经常发挥着压力与牵制作用。每一件看起来是活的东西，就其对生命的关系来说，具有其可能有的地位，正如自然本身所证明的，在她所不存在的地方，她在结晶的金属或吸气的植物中预言了她的存在。

雕刻的魅力和不可缺少的要素是效果的统一。但是，绘画则凭借一种距自然较远的素材，它的范围因此是更大的。光与影显示了外部和内部的存在甚至其一切偶然性，而雕刻只显示后者。在这里我可以说，为艺术品挑选的主题，不论是在雕刻中还是在绘画中，应该是那些能够在这些艺术的范围内真正能表现出来和传达出来的东西。此外，它们应该是会以其真、美或崇高来影响观众的，因而，是可以诉诸判断力、感觉或理智的。它们可能给人的印象的特点，可以来自色彩和形式，或来自匀称与恰当，或来自道德感的激发；或者来自这一切的结合。结合了这

些效果的来源的作品，在品格上必须被认为是较高的。

模仿古物可能是太狭隘了，而且可能对现代雕刻产生有害的影响；第一，一般说来，因为这样的一种模仿一定会有一种倾向去多注意外部的东西而少注意内在的思想；第二，因为，这样就诱使艺术家满足于那永远不完美的东西，即肉体的形象，而把他的表现精神东西时的眼界仅仅局限在力量与伟大的观念上；第三，因为它引起一种要想把两种不调和的事物结合在一起的企图，也就是说，用古老的形式表示现代的感情；第四，因为，它仿佛在用一种学究气的死的语言讲话，它的音调是听众所不熟悉的，因而是使听众的普通的观察变得冷淡而得不到什么印象；最后一点，因为它必然会令人忽视思想、感情和更有深刻兴趣的和更高尊严的形象，如母爱、手足之情、虔诚、信仰、化为肉身的神（童贞女、使徒、基督等等）。在一个伟大人物的雕像上，艺术家的原则应该是表明过去的功绩；我倒不能不认为巧妙地采用现代的服装，在许多例子中，在效果上产生一种多样性和力量，这是顽固地坚持采用希腊或罗马的服装做不到的。我相信，正是因为艺术家们发现希腊的模型不适合某种重要的现代目的，因此，我们在墓碑上和别处都看到这么多寓意的形象。绘画仿佛是一种新的艺术，因为没有受到古代模型的束缚，它选择了它自己的主题，而且一日千里地发展起来。一片新的园地仿佛为现代雕刻打开了，就是用象征的手法来表现生命的结束，像盖^①的碑，霍思忒教堂歌祷堂中的儿童雕像等等即是。

建筑展示了艺术作品中所能存在的与自然距离最大的差别。其中必须包括设计的全部力量，包括雕刻与绘画。它表明

① 可能指英国慈善家托马斯·盖(Thomas Gay, 1645?—1724)。

了人的伟大，同时也教导他要谦虚。

音乐是艺术中最完全属于人类的，而在自然中最少有类似事物的了。它的首要的乐趣仅仅在于听着顺耳；但是它是一种从属联想的事物，它以一种理智所具有的分寸感唤起过去的深厚情感。每一个人的感情都比引起它的原因更为伟大，——我认为，这就证明，人是注定要有更高尚的生活的，而这一点是深深地含蓄在音乐中的，在音乐里总有某种高出和超过其直接表达者的东西。

论到艺术的各个支派的作品，我可以指出新奇所引起的愉快当然必须给予它所应有的地位和分量。这种愉快是在于两种相反因素的统一，也就是说，同与异的统一。如果在变异中没有某些固定的东西引起注意，这种变异的不断继续就会阻止人们去观察个别事物之间的区别；这样，所剩下的唯一的東西就是那继续，它所产生的结果，与同一的事物所产生的效果，将会是恰恰一样的。当我们坐一辆马车迅速前进，而让树木或篱笆从我们固定的目光前溜过的时候，或者，当我们让一队士兵或排队前进的一行行的人从我们面前走过，而并没有把眼光注定在任何一个人的身上时，我就经历到这种情况。为了从全神贯注中获得愉快，就必须有同一的因素，这样，在众多之中，向心力就不致中断，而感官也不致因离心力的占了上风而感到疲乏。我在别处已经说过，这种众多中的统一就是美的本质。它也是变异中愉快的源泉，而事实上，是包含二者在内的一个更高的术语。把它们隔离开或区别开的术语是什么呢？

请记住在自发的形式与外加上去的形状之间有一个区别；后者不是事物的死亡就是事物的被禁锢。前者是事物的自我证明，是能动范围的自我完成。艺术会是（或说应该是）自然的摘

要。自然的圆满状态是没有性格可言的，就好象水在无臭、无味或无色的状态中是最纯洁的一样；但是，这是指最高的、指顶端而言，不是指全体而言。艺术的目的是把全部给予人；因此，自然的每一阶段有它的理想，因此也就有逐步上升到和谐了的混沌的完美形式这个顶点的可能性。

对于生命的观念而言，胜利或是奋斗是必要的；因为美德不仅在于没有罪恶，也在于克服罪恶。美也是一样，看到被隶属、被征服的东西，就令人加强力量和感到愉快；艺术家或是在他的形象内部表现出来这一点，或是在外部和旁边表现出来这一点，为了起补充和对衬的作用。用这种看法来观察一下，婴儿身心似乎一致，其身体是可爱的；在儿童时期，二者就开始分开；在少年时期为了平衡而挣扎；从此以后，先是肉体简直不在乎了，于是要求心灵的半透明状态也止于不在乎；最后，所有使肉体表现为肉体的东西，都变得几乎成为排泄物的性质了。

诗 的 定 义^(摘译)

诗不是散文的正当的对立面，而是科学的正当的对立面。诗与科学对立，散文与格律对立。科学的正当而直接的目的在于获得真理、传播真理；诗的正当而直接的目的在于传播直接的愉快。这个定义是有用的；然而，因为它也包括那些我们不称为诗的小说和其他虚构的作品，因此诗必然还有某些另外的特点，使它不仅与其对立面有所区别，同时使它与那些类别不同而创作方法相似的作品区分开来。但是，怎样才能产生这样的后果呢？在生气勃勃的散文中，自然的各种美、人的各种激情与遭遇，时常是用一个纯洁而仁慈的人在沉思默想这些事物时所想到的自然的语言表达出来；然而，我们和作者本人仍然都不把这样的作品称之为一首诗，虽然说，凡是不包括所有这一切，以及某些其他东西的作品，都不配称这个名字。这一切又指的是什么呢？就指的是那种令人愉快的情绪，诗人本身在创作过程中心中所产生的特殊状态和特殊程度的兴奋；——为了理解这一点，我们必须把一种对诗人所沉思的事物、情绪或事件的超乎寻常的同情（出自超乎寻常的敏感）与一种在幻想和想象方面的超乎寻常的心灵活动相结合。因此便产生了自然与人心的真相的更为生动的反映，这反映与一种不断修改和矫正着这些真相的活动结合在一起，这种活动是借赖那种我们全部官能发挥作用时在某种程度上所给予的令人愉快的情绪来进行的。然而，这种令人愉

快的情绪，只有在心灵的种种力量（自然地而不是有意地）充分发挥作用时，才能完全感觉到，而此中所需要的努力远远比所享受的活动要少。这就是那种可以产生具有高度令人愉快的整体的情况，在这个整体中每一部分也将传播其本身的各别的、有意识的愉快；因此，就产生了我相信现在已能为大家所了解的定义：就是说，诗（或说得更确切一点，一首诗）是一种以获得智力上的愉快为目的的作品，并借赖在兴奋状态中自然流露的语言达到此目的，它与科学是相对的；——但是，由于它允许那从整体获得的愉快与其从各个组成部分获得的愉快相一致，又与其他种类的作品（不为上述的标准所排除的）有所区别；——这种愉快的完美境界，就是由每个部分传出的最大量的直接的愉快，并与整体的最大量的愉快相适合。当然，这种情况也因诗的形式不同而有所变化；——可以说，在一首深情的悲歌或一首短小愤慨的讽刺诗中值得人赞美的个别诗行的光辉，在一个悲剧或一篇史诗中就会是一个缺点或低级趣味的凭证。

顺便提一下，值得注意的是：密尔顿用了三个信手拈来的词就把我为了更加清楚地阐明的定义所要说的全都包括进去。为了要清楚，我起先只得把步伐放慢，试图得到明确的、极为适当的定义。在论到诗时，他说（仿佛用一句插话似的）：“它是朴素的、诉诸感官的、热情奔放的。”这些词的力量是多么可怕！——在仅仅感到它们的影响而尚不能理解时，常常是令人害怕的；然而，最可怕还是在既感觉到它们的影响又能理解的时候！如果这三个词能被一般的读者所了解，而且铭记在心中，那么，不仅整个图书馆里的伪诗就会被消灭或成为死后下生的婴儿，更重要的是，那些真正杰出的、能够扩大理解、温暖并净化人心并把高尚和英勇行为的萌芽置于整个人的中心的作品，也会变成有才

智的人的家常便饭了。因为，这第一个条件，朴素，——一方面，这使诗与那苦心追求一个尚未达到的目的、艰苦的科学进程有所区别，同时，还提供了一条平坦和修好了的道路，在这条路上读者们可以怡然自得地向前走，在他身旁有着潺潺的溪流、树木、花卉和人们的住所，使他旅途的愉快得以如愿以偿，而不必与拓荒者一起辛苦工作，费力地开辟一条供别人旅行的道路；另一方面，它又排除了所有矫揉造作和病态的特点；第二个条件，诉诸感官的力量，保证了诗中所不可缺少的那种客观性的结构、那种意象的明确性和清晰性，和每个意象本身的那种限定性，以致缺少了这些，诗就会压缩为平淡无味的实践的箴规，或者升华为一种朦胧的、毫无思想的白日梦。第三个条件，热情奔放，规定出思想和意象都不能仅仅是客观的，而必须由人的 *passio vera*^① 使之温暖和有生气。

总之，再回到前面所下的定义，一首诗的这种最普遍、最清楚的特点是源于诗的天才本身的；虽然，这个定义也包括可以合理地被称为一首诗的作品（除非诗这个词只不过是具有格律的作品的没有多大用处的同义字），但是，只有在这种特点是来自诗的天才时，它才是最高的、最特殊意义上的诗的公正的、不仅有辨别作用，而且是十足的恰当的定义。不用诗人自己动脑筋，这种诗的天才就以一种力量，以一种他的想象与幻想的自发的活动，与所有其他的活动一起，在平衡及调和相反的与不和谐的性质、同一与殊异、新奇的感觉与古老的、传统的事件、异乎寻常的感情与异乎寻常的秩序、冷静和判断力这一方面与热情和激动这一方面时，显示出它自己，来支持并修改诗所表现的情绪、

① 拉丁文：真正的情。

思想和栩栩如生的描写；当诗的天才在混合并调谐自然的与人工的事物时，他仍使艺术服从自然，使形式服从内容，使我们对诗人的钦佩服从我们对诗中形象、激情、人物和事件的同情。

诗 的 本 质^① (摘译)

诗，在本质上，是为野蛮的民族与文明的民族所共同熟悉的。莱普兰人^②与野蛮的印第安人和伦敦与巴黎的居民一样都会为它所鼓舞；——诗的精神吸收并消化其周围的原料，就好像植物用土壤和空气来滋养自己，而它却显示出一种内在的、不为一切偶然环境所影响的活本质的作用一样。如果要以公平的态度来判断一个作家的作品的话，我们就应该把内在的、主要的东西与外部的、偶然的東西区分开来。诗的根本的、不可缺少的条件是：它必须是朴素的和诉诸我们天性的要素和基本规律的；它必须是诉诸感官的，并且凭意象在一瞬间引出真理的；它必须是热情奔放的，能够打动我们的情感、唤醒我们的爱慕的。在把不同的诗人彼此比较时，我们应该问是哪一个使我们的想象力与理智全部活动起来，或是引起了最大的兴奋和产生了最完美的和谐。假若我们只考虑到语言的精致和格律的优美，那就不能否认蒲伯具有一个讨人喜欢的作家的特点；然而，他是否算作一个诗人，还必须根据我们对这个字所下的定义来决定；并且，无疑的，假若把一切令人高兴的东西都算作诗的话，蒲伯的讽刺诗与书信体诗就必然是诗了。我必须说明这一点：诗之不同于其

① 这一段是摘自《莎士比亚戏剧特点的扼要重述与摘要》一文，题目是原编者加的。

② 莱普兰为芬兰的北部地区。

他种形式的作品，并不在于格律；凡不能感动我们的热情或想象力的，就不是诗。有一个特点是所有真正的诗人所共有的，就是他们写诗是出于内在的本质，不是由任何外界的东西所引起的；真正诗人的作品，在形式上、塑造上和修饰上与所有冒称为诗的作品有所区别，就像一朵自然的花之于一朵人工的花，或像一个儿童仿造的花园之于一片鲜艳的草地一样。在前一种情况中，花朵是由梗上摘下来又插在地上的；它们看起来美丽、闻起来芳香，但是，它们的颜色不久即衰退，它们的香味像种植者的微笑一样地瞬息即逝；——而草地，人们可以一次又一次怀着更新的快乐来游览；它的美是由土壤内生的，它的花朵有着自然的鲜艳。

译后记 柯尔立治(1772—1834)是湖畔派诗人的主要人物之一，是渥兹渥斯的好友。1798年柯尔立治与渥兹渥斯共同出版了《抒情歌谣集》这部诗集，在序言和附录里渥兹渥斯阐述了他的诗歌理论，而柯尔立治的诗歌理论则主要包括在他十七年以后出版的著作《文学生涯》一书中，这部著作说明柯尔立治不仅是个诗人，也是一个评论家。他的一些论点对现代英国文学批评具有很大的影响。

柯尔立治开始写《文学生涯》时，本想把它当作他准备写的一部自传性著作《文学自传》的序文，但这篇序文竟写成了两卷书，于1817年出版。在这部著作中柯尔立治在给诗下定义时，强调了想象力的重要性，并且进一步把“想象”与“幻想”进行了区分，而且对渥兹渥斯关于诗的词汇的主张进行了批评。

对“幻想”与“想象”的用法，在中世纪和文艺复兴时期，“幻想”与“想象”两词是并用的，没有意义上的差别；十六、十七世纪

古典主义理论家还沿袭这种用法。但是,早在中世纪后期,已有个别作者用这两个词分别指程度上不同的两种心理活动:“幻想”指高级的、富于创造性的想象,而“想象”则指低级的幻想或梦想,在后来的浪漫主义理论里,这个区别被肯定下来而普遍推广;但柯尔立治在《文学生涯》中则用法恰恰相反,他用“想象”指高级的想象,而以“幻想”指低级的幻想。^①

渥兹渥斯对想象力也同样重视,他认为“幻想”与“想象”都是“有创造力的”,区别在于一个是嬉戏的、是较低的;另一个是完全严肃的、是较高的。渥兹渥斯对“幻想”所做的这种让步,虽然只是为了抬高“想象”,却引起了柯尔立治的不满,在《文学生涯》第十二章中,他就批评了渥兹渥斯的做法;早在第四章中他就指出了他们二人在考虑这问题时的目的是不同的;他认为渥兹渥斯的目的仅仅是考虑表现在诗中的幻想与想象的影响或效果,而他自己则要达到一种比较属于心理学范畴的目的,他要观察想象的创造过程,而不是诗本身。为了解决这一理论问题,为了说明“想象的性质与起源”,柯尔立治做了不少准备工作,从《文学生涯》的第五章到第九章,他对他的思想从哈特里的联想、到新柏拉图主义、然后到德国先验的唯心主义的发展做了回顾;在第十二章中用了十个论点来阐明费希特与谢林的唯心论的现实主义,当时他正对此感兴趣。这些都是为了这一个伟大的目的,也就是在第十三章中给“幻想”和“想象”下定义。^②他把“想象”分为第一位和第二位的,认为“想象”是“一切人类知觉的活力与原动力”,而“幻想”“只不过是摆脱了时间和空间的秩序的

① 见《外国理论家作家论形象思维》4—5页,中国社会科学出版社(1979)。

② 见小威廉·K·温萨特与克林斯·布鲁克斯著《文学批评简史》第三卷(1970)。

拘束的一种回忆。”接着在第十四章里，论到“想象”的作用时，他说：“这种力量，首先为意志与理解力所推动，受到它们的虽则温和而难于察觉却永不放松的控制，在使相反的、不调和的性质平衡或和谐中显示出自己来：它调和同一的和殊异的、一般的和具体的、概念和形象、个别的和有代表性的、新奇与新鲜之感和陈旧与熟悉的事物、一种不寻常的情绪和一种不寻常的秩序；永远清醒的判断力与始终如一的冷静的一方面，和热忱与深刻强烈的感情的一方面；并且当它把天然的与人工的混合而使之和谐时，它仍然使艺术从属于自然，使形式从属于内容；使我们对诗人的钦佩从属于我们对诗的感应。”这段文章受到现代诗人和批评家的重视，曾被T. S. 艾略特和J. A. 理查德引用过，这一例子成为英国文学史中吸引人的大事；在同一章中“甘愿暂停不相信”一语，也成为当代文学理论研究中经常引用的名句。但当代美国学者R. 威立克曾提到柯尔立治抄袭德国哲学家的论点的问题，^① 这个问题已变成了当代文学研究中的课题之一。柯尔立治确实采用了德国哲学家的一些术语，虽然所说明的可能并非同一问题，而且他的理论显然是受到了德国哲学家的影响。

柯尔立治把这种调和的原则也应用在第十八章中，他把格律看作是激情与组织之间的平衡；在“论诗与艺术”一文中，他认为天才的艺术家的秘密所在就是“这样地安排这些形象（加到了一起并使之适合人的心灵的局限）以致从这些形式上抽出并在它们上面加上它们所接近的道德的省察，使外部的变成内部的，内部的变成外部的，使自然变成思想，思想变成自然。”再回顾一下第十四章中关于光与影、月光与落日的例子，就可以

^① 见R. 威立克：《近代批评史》第二卷（1955）。

看出，在一种特殊情况下，第一位想象与第二位想象之间的重要区别。

柯尔立治对诗的词汇的问题的看法与渥兹渥斯的看法是有分歧的。在《文学生涯》的第十七、十八章中，他批驳了渥兹渥斯的观点。他说，第一，如果渥兹渥斯认为韵文的语言基本上与散文的语言一样，那就意味着，诗与散文具有同一的词汇，这话就是老生常谈。柯尔立治认为渥兹渥斯的真正的意思是：诗中组词的方式与散文中组词的方式没有区别；对这一点柯尔立治反驳说，这显然也是不真实的。其次，柯尔立治论争说，如果一个已知的意象或形象被一个已知的诗人滥用了（例如渥兹渥斯所批评的格雷在一首十四行诗中的用法），其所以不好的原因不是由于重复用别的诗人用过的意象，而是由于在某种程度上违反了想象的法则；第三，柯尔立治认为教育能把人培养成诗人，诗人并不是缺乏教育的结果，没有受过教育的人写的东西杂乱无章，他们缺乏高瞻远瞩的视野；他说，如果说渥兹渥斯所说的农民具有纯朴而有力的语言，这不是由于他们与自然以一种没有受过教育的方式相通，而且由于一种独立的精神，是由于受过实实在在的宗教教育和熟悉《圣经》与赞美诗的结果。虽然，柯尔立治与渥兹渥斯都还远远没有解决英诗中的措词问题，但是他们的辩论却是英国诗史上的一个有意义的事件，他们不仅毅然背叛了十八世纪流行的“诗意词藻”，而且提出了两个问题，供后人参考：第一，诗的语言起源于哪一种人？第二，从技巧上来讲，如何区分“诗意词藻”与诗中习语^①？这都是值得探讨的问题。

^① 见《文学批评简史》第三卷（1970）。

《文学生涯》数章译自肖克劳斯所编版本，《论诗或艺术》为上书的附录。《诗的定义》和《诗的本质》译自凯思林·雷恩编《关于莎士比亚的演讲》一书，题目为原编者所加。

雪 菜

(1792—1822)

繆 灵 珠 译

为诗辩护

所谓推理与想象这两种心理活动，照一种看法，前者指心灵默察不论如何产生的两个思想间的关系，后者指心灵对那些思想起了作用，使它们染上心灵本身的光辉，并且以它们为素材来创造新的思想，每一新思想都具有自身完整的原理。想象是 $\tau\acute{o}\ \pi o\iota\epsilon\iota\nu$ (创造力)，亦即综合的原理，它的对象是宇宙万物与存在本身所共有的形象；推理是 $\tau\acute{o}\ \lambda o\gamma\iota\zeta\epsilon\iota\nu$ (推断力)，亦即分析的原理，它的作用是把事物的关系只当作关系来看，它不是从思想的整体来考察思想，而是把思想看作导向某些一般结论的代数演算。推理列举已知的量，想象则各别地并且从全体来领悟这些量的价值。推理注重事物的相异，想象则注重事物的相同。推理之于想象，犹如工具之于作者，肉体之于精神，影之于物。

一般说来，诗可以解作“想象的表现”；自有人类便有诗。人是一个工具，一连串外来和内在的印象掠过它，有如一阵阵不断变化的风，掠过埃奥利亚的竖琴^①，吹动琴弦，奏出不断变化的曲调。然而，在人性中，甚或在一切有感觉的生物的本性中，却另有一个原则，它的作用就不像风吹竖琴那样了，它不仅产生曲调，还产生和音，凭借一种内在的调协，使得那被感发的声音或

① 埃奥利亚(Aeolia)是古希腊人在小亚细亚的殖民地，其名得自希腊神话中的风神埃奥罗斯(Aeolos)，据说这位风神能用他的竖琴摹拟世界上一切声音，这里是指埃奥罗斯的竖琴。

动作与感发它的印象相适应。这正如竖琴能使它的琴弦适应弹奏的动作,而发出一定长度的音响,又如歌者能使他的歌喉适应琴声。一个小孩独自游戏,往往以自己的声音和动作来表示自己的快感,而每一变化的音调,每一不同的姿势,由快乐的印象唤起的,都与符合这印象的实物对型发生确切的关系,它们就是这印象的反映;并且又如风停之后,竖琴犹有袅袅的余音,小孩也会用自己的声音和动作来延长快感的效果,借此也延长自己对快感的原因的体味。那些表情对于使小孩愉快的事物的关系,无异于诗对较高事物的关系。野蛮人(野蛮人之于历史年代,犹如儿童之于人生岁月)表达周围事物所感发他的感情,也是如此;语言,姿势,乃至塑像的或绘画的摹拟,不外是事物以及野蛮人对事物的理解两者结合而成的表象罢了。人在社会中固然不免有激情和快感,不过他自身随又成为人们的激情和快感的对象;情绪每增多一种,表现的宝藏便扩大一分;所以语言,姿势,以及摹拟的艺术,既是媒介,又是表现,好像同时是铅笔与图画,凿子与塑像,琴弦与和声。自有两个人同时存在之日,社会的同情,或者如同社会因素那样是社会所赖以发生的一些法则,便开始发展了;未来之蕴藏于现在,有如植物之托根于种子;平等,差异,统一,对比,彼此依赖遂成为原则——唯有这些原则能提供动机,使得社会上的个人,既过群居生活,其意志便可以依此而决定,而表现为行为;于是在感觉中有乐,在情操中有德,在艺术中有美,在推理中有真,在同类的交往中有爱。所以,甚至在社会的幼稚时代,人在语言与行动上早已遵守某种规则,这规则与事物及其产生的印象所有的规则绝不相同,因为一切表现都遵从它所从出的根源的规律。然而,这些比较一般性的考究,我们可以撇开不谈,因为它们涉及社会本身的原理的探讨,我们只

限于考察想象究竟以如何方法表现为种种形式。

在上古时代，人们跳舞，唱歌，摹拟自然的事物，在这类动作中，正如在其它动作中那样，遵守着某种节奏或规则。然而，在跳舞的动作，唱歌的调子，语言的配合，以及许多自然事物的摹拟等方面，人人所遵守的规则虽然是相似的，却绝不是完全相同的。因为每一种摹拟的表现总有其独特的规则或节奏，使听者和观者从这一规则比从任何其它规则感受到更强烈、更纯粹的快感：近代作家把接近这规则的感觉能力称为趣味或鉴赏力。当艺术还在幼稚的时代，每个人遵守一个规则，它或多或少接近于产生最高快感的那个规则；不过差别并不怎样显著，所以不能感觉到其间有差等，除非有些场合，这种审美的能力极其卓越（因为我们可以把最高快感与其原因的关系称为审美力）。审美力最充沛的人，便是从最广义来说的诗人；诗人在表现社会或自然对自己心灵的影响时，其表现方法所产生的快感，能感染别人，并且从别人心中引起一种复现的快感。诗人的语言主要是隐喻的，这就是说，它指明事物间那以前尚未被人领会的关系，并且使这领会永存不朽，直待表现这些关系的字句，经过时间的作用，变成了若干标识，但这些标识只代表思想的片断或种类，而不能绘出整部思想的全景。人们的联想已是漫无组织了，如果没有新的诗人出来创造新的联想，语言就不足以表现人类交接中一切比较崇高的目的了。培根^①爵士说得好，这些比喻或关系乃是“自然的同一的足迹，印在世间的不同的万物上”^②；他并且

① 培根(Francis Bacon, 1561—1626)，英国著名的哲学家和散文家，著作甚多，其代表作有《崇学论》(Advancement of Learning) 及《新工具》(Novum Organum)。

② 见培根用拉丁文写的《崇学论》(De Augmentis Scientiarum)，第三卷，第一章。——作者原注。

认为：能领会这些关系的能力，是一切知识所共有的公理的渊藪。在社会的幼稚时代，每个作家必然是一个诗人，因为在当时，语言本身就是诗；做一位诗人，就是领会世间的真与美，简言之，就得领会善，而所谓善，第一依存于存在与知觉间的关系上，第二依存于知觉与表现间的关系上。每种离其起源不远的原始语言，本身就是古史始末诗^①的渊源；至于编纂渊博的词典和区别精微的语法，则是后世的工作，只可以视为诗创作上的目录和形式而已。

然而，诗人们，抑即想象并且表现这万劫不毁的规则的人们，不仅创造了语言，音乐，舞蹈，建筑，雕塑和绘画；他们也是法律的制定者，文明社会的创立者，人生百艺的发明者，他们更是导师，使得所谓宗教，这种对灵界神物只有一知半解的东西，多少接近于美与真。所以，一切原始宗教都是譬喻的，或者可以视作譬喻的，如同司閻神^②那样，具有假和真的两重面目。依据诗人生存的时代和国家的情况，在较古的时代，诗人都被称为立法者或先知^③；一位诗人本质上就包含并且综合这两种特性。因为他不仅明察客观的现在，发现现在的事物所应当依从的规律，他还能从现在看到未来，他的思想就是结成最近时代的花和果的萌芽。我并不是断言诗人就是广义的先知，我也不承认诗人能预言未来之事的情况，像他能预见未来之事的精神一样的准确；这类见解是迷信的托词，硬说诗是预言的属性，预言反不是诗的

① 所谓“古史始末诗”(cyclic poems)，是根据一个古代传说而写的若干首叙事诗，彼此相连，成一个体系，而又可以各自独立成一首史诗。

② 司閻神(Janus)，是古意大利的神，有两个面孔，朝着不同的方向，因此常被奉为守门之神(Janus bifrons)。

③ 在古希腊诗人曾被称为立法者，譬如梭伦；在《圣经》里，好些先知都是诗人，譬如耶利米。

属性。一个诗人混然忘我于永恒、无限、太一之中；所以在他的概念中，无所谓时间、空间和数量。表示时间的不同、人称的差异、空间的悬殊等等的语法形式，应用于最高级的诗中，都可以灵活运用，而丝毫无损于诗的本身；埃斯库罗斯的合唱曲^①，《约伯记》，但丁《神曲》的《天堂篇》，都比其它作品提供更多关于这一事实的例证，可惜本文限于篇幅，不容我引证。雕塑、绘画和音乐的创作，则是更加明确的例子了。

语言，颜色，形相，宗教，以及文明行为的习惯，都是诗的工具和素材；如果我们用譬喻的说法，说果即是因，那末，这些都可以称为诗。然而，狭义的诗却表示语言的、尤其是具有韵律的语言的特殊配合，这些配合是无上威力所创造，这威力的宝座却深藏在不可见的人类天性之中。而这种力量是从语言的特性本身产生的，因为语言更能直接表现我们内心生活的活动和激情，比颜色、形相、动作更能作多样而细致的配合，更宜于塑造形象，更能服从创造的威力的支配。因为语言原是武断地由想象产生的，仅仅与思想发生关系；但是所有其它艺术的素材、工具和条件彼此之间也有关系的，不过这些关系在概念与表现之间成为障碍，并且予以限制。前者有如反照着光辉的明镜，后者有如使光辉减弱的阴霾，虽则两者都是传达这光辉的媒介。所以，雕刻家、画家、音乐家等的声誉从来就不能与诗人（狭义的诗人们）的声誉媲美，虽则这些艺术大师自身所有的能力，丝毫也不逊于用语言来表达自己的诗人们的才能；这正如两人技巧相同，却不

① 埃斯库罗斯(Aeschylus)，纪元前五世纪中叶的古希腊悲剧家，所谓“合唱曲”是古希腊悲剧特有的一种因素，在两场戏之间，由一队歌人出来演唱一两首曲，其作用是解释或者咏叹剧中情节，并且填补两场的空白，等于现代戏剧的“幕”。

会从吉他和竖琴奏出相同的效果。唯独立法者和宗教创始者，只要他们所创的制度不灭，似乎优越于狭义的诗人，享有更大的声誉；然而，毫无疑问，如果我们除去他们往往因鄙俗舆论的阿谀而博得的盛名，又除去他们所具有的较高的诗人品质，那末，恐怕就没有甚么优越之处了。

我们已经把诗这个字限于一种艺术的范围之内，这种艺术就是诗才本身的最惯常和最充分的表现。然而，我们还须把范围收缩得更狭些，并且确定有韵律的语言和无韵律的语言之区别；因为从精密的哲学观点来说，散文与韵文的通俗分法，是不能成立的。

声音和思想不但彼此之间有关系，而且对于它们所表现的对象也有关系；能理解这些关系的规律，也就能理解思想本身的关系的规律，这两者往往有连系。因此，诗人的语言总是含有某种划一而和谐的声音之重现，没有这重现，就不成其为诗，而且，姑不论它的特殊格调如何，这重现对于传达诗感染力，正如诗中的文字一样，是绝不可缺少的。所以，译诗是徒劳无功的；要把一个诗人的创作从一种语言译作另一种语言，其为不智，无异于把一朵紫罗兰投入熔炉中，以为就可以发现它的色和香的构造原理。植物必须从它的种子上再度生长，否则它就不会开花——这是巴比伦通天塔遭受天罚的负累。^①

凡在诗情充溢的人的语言中，遵守和音重现的规律，同时还注意这规律与音乐的关系，结果便产生韵律，或者说，表现和音与语言的传统形式的一种体系。然而，一位诗人根本无须将自

① 《旧约·创世记》第十一章记载：最古时候，人类的语言，都是一样，后来巴比伦人要建一座塔，塔顶通天，因此触神之怒，耶和华乃变乱他们的口音，使他们的语言彼此不通。这里用此典以喻语言既异，难以相通，所以诗不能译。

己的语言去适应这传统形式，才能保存那种作为诗的精神的和谐。这种尝试固然很方便，很普遍，并且在情节繁重的诗篇里，它尤为诗人所乐为；但是每一位大诗人必定免不了要革新他前辈的范式，而有他特创的诗法的精密结构。自来用以区别诗人与散文家的标准，都不脱鄙俗的错误。至于哲学家和诗人的区别，则上文已有提示了。柏拉图在本质上是一个诗人——他的意象真实而壮丽，他的语言富有旋律，凡此都达到人们可能想象的最强程度。他不采取史诗、剧诗、抒情诗等形式的格律，因为他想在不是表现形象和行动的纯粹思想中创造一种和谐，并且他不愿发明任何有规则的格律，将他文风中的一切抑扬顿挫尽纳入一定的形式中。西塞禄^①竭力摹仿柏拉图的文章的格调，可是没有多大成功。培根爵士是一位诗人。他的语言有一种甜美而又庄严的节奏，这满足我们的感官，正如他的哲理中近乎超人的智慧满足我们的智力那样；他的文章的调子，波澜壮阔，冲出你心灵的局限，带着你的心一齐倾泻，涌向它永远与之共鸣的宇宙万象。一切具有革命主张的作家，必然也有诗人的本色，不仅因为他们创造者，又因为他们的文字用具有真实生命的形象，来揭露宇宙万物间的永恒相似，而且更由于他们的文章是和谐的且有节奏的，本身就包含着韵文的成分，是永恒音乐的回响。然而，有些卓越的诗人，由于其主题所要求的形式和情节，而不得不沿用传统的格律，但是他们也一样能够领会事物的真理，并且教导我们，其功并不下于那些打破传统的诗人。莎士比亚，但丁，密尔顿（单说近代作家）都是力量最为崇高的哲学家。

诗是生活的唯妙唯肖的表象，表现了它的永恒真实。故事与

① 西塞禄（Marcus Tullius Cicero，纪元前106—前43），罗马散文家，其著作甚多，范围也甚广，触及文学、哲学、政治学、神学等等部门。

诗不同：故事罗列了一些孤立的事实，此等事实除了在时间、空间、情势、因与果等方面，并无别的连系；诗则依据人性中若干不变方式来创造情节，这些方式也存在于创造主的心中，因为创造主之心就是一切心灵的反映。故事是局部的，仅能适用于一定的时期和某些永不能重现的际遇；诗则是包罗万象的，诗对于举凡人性各项可能有的动机和行为都有关系，它本身就含有这些关系的萌芽。时间能毁损史实故事的美及其功用，使它失掉了应有的诗意，但是时间反增加诗的美，并且永远发展新奇的方法来应用诗中的永恒真理。所以，史略之类的著作，向来被称为信史的蠹鱼^①；它们蛀蚀了历史的诗意。一个史实故事有如一面镜子，模糊而且歪曲了本应是美的对象；诗也是一面镜子，但它把被歪曲的对象化为美^②。

一篇作品可以有几部分是有诗意的，虽则全篇并不是一首诗。单独一句可以当作全篇看，哪怕它是放在许多不相调和的章句中；甚至单独一个字也竟是不可磨灭的思想的火花。所以，不妨说：所有伟大的历史家，如希罗多德、普卢塔克、李维，^③也

① 见培根《崇学论》，第二卷，第二章，第四节。

② 亚里士多德在《诗学》第九章中说：

“诗人的职责不在于叙述已发生的事，而在于叙述按照或然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用韵文；希罗多德的史书可以改为韵，但仍是历史，有没有韵律都是一样。两者的差别在于一叙述已发生的事，一叙述可能发生的事。因此，诗较历史更富于哲学意味，价值也较高；因为诗叙述有一般性的事，历史则叙述个别的事。”（采自罗念生的译文，见《文艺理论译丛》，1958年，第二期）雪莱这段的理论可能是受亚理士多德的影响。

③ 希罗多德(Herodotos, 公元前480—前425)，古希腊历史家，曾著《历史》一书，写波斯与希腊之战；普卢塔克(Plutarchos, 46—120)，希腊历史家，曾著《希腊罗马英雄传》；李维(Titus Livius, 公元前59—纪元后17)，古罗马历史家，曾著《罗马史》，凡一百四十二卷。

都是诗人；虽则这些作家的计划，尤其是李维的，束缚着他们，以至不能把诗才发展到最高程度，可是他们却用丰富多采的词藻来补偿不得已而屈从之缺憾，将生动的形象来填满他们题材上所有的空隙。

既已断定什么是诗，以及谁是诗人，我们且进一步来估量诗对社会的影响。

诗与快感是形影不离的：一切受到诗感染的心灵，都会敞开来接受那掺和在诗的快感中的智慧。在世界的幼年，诗人和听众都不曾充分注意到诗的卓越：因为诗之感人，是神奇的、不可理解的，超出意识之外，超于意识之上；至于听众与诗人交感所产生的全部力量和光辉，其中强大的因果关系，那要留待后世去审察和估计了。即使在现代，现存的诗人中没有一个曾享得最美满的声誉；那些评判诗人的批评家们，应该像诗人一样留名千古，就必须在才情上是诗人的匹敌；这得让时间从世世代代聪明才俊之士中选出贤能来任此等陪审员。诗人是一只夜莺，栖息在黑暗中，用美妙的歌喉唱歌来慰藉自己的寂寞；诗人的听众好像为了一个听见却看不见的歌者的绝妙好音而颠倒的人，觉得心旷神怡，深受感动，但是就不知道快感何来，何以如此。荷马和他同时代诗人们的诗篇都是幼年希腊的快慰；它们是一个社会制度的因素，而这个社会制度就是所有继起的文明的基础。荷马把他那时代的理想的极境，具体表现为人的性格；我们不用怀疑，凡是读过荷马史诗的人，都会树立雄心，想要模仿阿喀琉斯、赫克托尔和俄底修斯^①；在这些不朽的形象塑造中，友谊的真和美，

① 阿喀琉斯(Achilleus)和赫克托尔(Hector)是荷马史诗《伊利亚特》中有名的英雄人物；俄底修斯(Odysseus)是荷马史诗《奥德赛》的主角。他们的性格都体现了那个时代的道德理想的极境。阿喀琉斯代表正直、勇敢、热情的

爱国的精神，一念的专诚，都被显示出来，直至最深处；听众同情于这样伟大而又可爱的人物，定必洗炼自己的感情，扩大自己的胸襟，终至因崇拜而摹仿，因摹仿而把自己比拟崇拜的对象。我们也不必反驳，说这些人物离道德的极境很远，决不能被当作可供世人摹仿且有教育意义的榜样。每个时代都假托一些多少有点似是而非的名义，把它特有的错误视若神圣不可侵犯：譬如，“复仇”是半野蛮时代所崇拜的赤裸裸的偶像，“自欺”是无名罪恶的被遮掩的面影，奢侈与废足都拜倒在它面前。然而，一位诗人却以为他同时代人们的罪恶是暂时的服装，是他所创造的人物必须穿上的，但这些服装虽然是披在身上，却并没有掩蔽了这些人物的不朽的美。我们要明白：一个史诗人物或悲剧人物带着这些罪恶在他灵魂中，正如他可以穿起古代的铠甲或近代的制服在他身上那样，虽则我们也不难想象出比这两者更美的衣服。然而，内在天性的美从来不会被偶然披上的衣服所掩蔽的，美的形相的精神总会传到这装扮上，并且从穿衣的仪态上显示出衣服所遮盖了的真相来。庄严的体态和优雅的举动，总会透过最野蛮而又最乏味的服装显露出来。自来很少第一流的诗人，在表现他们所意想的美时，愿意展露出它的毫无掩饰的真相和光彩，况且若果要使这尘世的音乐能入俗耳，搀杂一些服装衣饰等等东西，难道不是必要的吗？

然而，举凡是指摘诗之不道德的议论，都是由于误解了诗所用来改进人类道德的方法。伦理学整理诗业已创造的那些原理，建议一些方案，提出社会公私生活的一些榜样；而且人类之所以

暗嚙叱咤的枭雄的性格，赫克托尔是忠心为国、勇敢善战、而对于妻和儿子却有无限柔情的理想英雄。俄底修斯足智多谋，既有胆量而又能临应变，在古希腊开拓殖民地的时代，这样的人物确是最理想的。

互相仇恨、轻视、非难、欺骗和压迫，也并不是因为世间没有冠冕堂皇的学说。然而，诗的作用却是经由另外一种更为神圣的途径。诗唤醒人心并且扩大人心的领域，使它成为能容纳许多未被理解的思想结合体的渊藪。诗掀开了帐幔，显露出世间隐藏着的美，使得平凡的事物也仿佛是不平凡；诗再现它所表现的一切；诗中人物都披着极乐境界的光辉，只要你曾一度欣赏过他们，他们便永留在你心中，有若象征优美与高贵的纪念碑，它的影响将遍及于同时存在的一切思想和行动中。道德中最大的秘密是爱，亦即是暂时舍弃我们自己的本性，而把别人在思想、行为或人格上的美视若自己的美。要做一个至善的人，必须有深刻而周密的想象力；他必须设身于旁人和众人的地位上，必须把同胞的苦乐当作自己的苦乐。想象是实现道德上的善的伟大工具；而诗则作用于原因，以求有助于结果。诗以不断使人感到新鲜乐趣的思想来充实想象，因而扩大想象的范围；而此等思想却有能力去吸收并且同化所有其它思想于自己的性质中，同时就形成了新的间断或间隙，所以不断要求新的资料以填补这空虚。诗增强的人类德性的机能，正如锻炼能增强我们的肢体。所以，若果诗人把他自己往往受时空限制的是非观念，具体表现在不受时空限制的诗创作之中，他便犯了错误。既承担说明事物后果这个卑微职责，诗人便会失掉参与事物起因的光荣，何况他也许到底未必是完满地尽职。荷马或任何一个不朽的诗人，却不会如此自误，以至放弃自己的泱泱大国的宝座；这种危险是绝少有的。至于诗才虽大但比较浅薄的诗人们，例如，欧里庇得斯，琉坎①，

① 琉坎 (Marcus Annaeus Lucanus, 39—65)，古罗马诗人，曾著纪事诗《法沙利亚》(Pharsalia)。

塔索,斯宾塞,他们就常常抱有一种道德目的,结果他们越要强迫读者顾念到这目的,他们的诗的效果也以同样程度越为减弱。

在荷马和古希腊其它史诗诗人^①之后,隔了若干时间,便出现雅典的剧诗和抒情诗的诗人;他们创作旺盛的时代,正是那些类似的诗才表现,例如建筑、绘画、音乐、舞蹈、雕刻、哲学,甚至公民的生活方式,也都达到美满的极致之时。因为,虽说雅典的社会机构终被若干缺点所摧毁,这些缺点残留下来,须待后来骑士制度和基督教的诗歌来从近代欧洲的风尚和制度中扫除净尽,然而,像苏格拉底未死以前的时代真是空前所未有;历史上不再有其它时代,能够发展了那末多的力、美和善,盲目的力量和顽强的形式也从没有受过那末严格的训练,而被屈服在人类意志之下,人类的意志也从没有那末顺从善与真的命令。历史上也不再有其它时代,能遗给我们以那末鲜明地印着人类神性的形象的纪录和断片。然而,唯独诗在形相、行动或语言上的作用,就足以使雅典这个时代在历史上最为难忘,并且为千秋万世留下了榜样。因为,在那个时代,用文字表现的诗是与其它艺术同时并存的,所以若问哪一种艺术发出光辉,哪一种艺术接受光辉,这是无聊的问题罢了,因为所有的光辉都好像从一个共同的焦点发出,而照遍后世最黑暗的时代。我们不知道因与果,只知道若干事件间的一种永恒的关联;凡是其它艺术对人类的快乐与完美有所贡献,那里我们就永远会发觉有诗存在。至于因与果的区别,我诉诸上文已经确立的理论。

① 古希腊史诗,除了荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》以外,还有几篇艺术价值不甚高的咏史的诗,以描写特洛伊之战以及忒拜的传说为主,这些史诗的作者已佚名,一般称作“史诗诗人”。

就在我们刚才提及的那个时代，戏剧诞生了；纵使后世的作家也许能媲美甚或超过流传下来的那几部雅典戏剧的伟大范本，然而后人对于戏剧艺术本身，却没有像雅典当时那样，依照它的真正原理去理解它和实践它。因为雅典人使用语言、动作、音乐、绘画、舞蹈以及宗教仪式一起来产生一个共同的效果，以表现人类激情和力量的最高理想；许多技巧极高明的艺术家，使戏剧艺术中的各部门都臻于完美之境，并且使它们互相保持一种美的均衡与统一。在近代的戏剧，在那些可以表现诗人所构想的形象的成份中，只有很少的几个被同时应用在舞台上。我们的悲剧没有音乐和舞蹈，我们的音乐和舞蹈也缺少最高的人物形象，虽则它们是人物形象的适当的附属物，而且音乐和舞蹈两者都与宗教和祭仪无关。真的，宗教的惯例已经常常被摒于舞台之外了。演员戴上面具，原可以使适合于他所扮演的角色的许多表情形成一种永远不变的表情，今日却不要演员戴面具了，这种制度只有利于产生局部的不调和的效果；它只适合于独演的场面，因为在独演时所有的注意力都集中在某位摹拟得唯妙唯肖的大师身上。近代试将喜剧与悲剧相混合，这虽然在实践上会有很大的流弊，但无疑是扩大了戏剧的范围；不过喜剧就应该像《李尔王》中的喜剧这样有普遍意义，这样理想而且崇高^①。也

① 《李尔王》(King Lear), 莎士比亚的伟大悲剧之一，写不列颠传说中的国王李尔，年八十告休，将以国土分给三女，但欲知三女对他的爱，长次女均以巧言博其欢，唯独第三女科地利亚说，她之爱王如女之爱父。王怒，只分地给长次两女，说明每月须轮次留王居住。后两女皆背约，不纳王，王夜中踽踽在风暴中，因刺激过甚而发疯，时有孝子侍其父，亦装疯人，真假疯人相会，这一场富有喜剧气氛。时科地利亚已嫁法王，不忍坐视，以法兵攻两女，兵败被囚，死于狱中，李尔王亦悲愤而死，长女复与次女争风，因妒毒死次女，自己却被亲夫看破，羞愤而死。这个剧有喜剧场面亦有悲剧场面，是悲喜剧的最好范例。

许正是这个原则^①的参与,决定了优劣之势,使得《李尔王》胜过《奥狄普斯王》或《阿伽门农》,甚或不妨说,还胜过与后两剧有关的三部曲^②;除非是说希腊悲剧中合唱歌的,尤其是《阿伽门农》的合唱歌的强烈力量,还能够与《李尔王》势均力敌。如果说《李尔王》能经得起这个比较,那末我们就可以把它断定为世界上现存戏剧中最完善的实例,虽则莎士比亚由于未曾知道近代欧洲所流行的戏剧原理,未免受了当时的偏狭条件的限制。卡尔德伦^③,在他的神秘剧里^④,也曾企图弥补莎士比亚所忽略了戏剧表现上的一些重要条件:例如树立戏剧与宗教的关系,并且使这两者适应音乐和舞蹈;可是他却并没有注意到比这些还要重要的条件,因为他只从一种曲解的迷信提出了定义呆板、千篇一律的

① 这里指喜剧与悲剧相混合的原则。

② 古希腊悲剧家埃斯库罗斯根据古代传说曾作《奥瑞斯提亚》(Oresteia)三部曲,是流传下来的古希腊悲剧三部曲的唯一范例。第一部,《阿伽门农》(Agamemnon),写阿伽门农王从特洛亚战胜归国,为其妻克吕泰奈斯特拉及其情夫所谋杀;第二部,《奠酒人》(Choephoroi),写阿伽门农之子奥瑞斯忒斯替父报仇,杀死自己的母亲和她的情夫;第三部,《福神》(Eumenides),写奥瑞斯忒斯因弑母有罪,为复仇女神所追逐,后来在审判该案时,女神雅典娜判其无罪,复仇女神也变做造福人类的福神。

古希腊悲剧家索福克勒斯(Sophocles)曾根据忒拜传说写了几个剧本,现在流传下来的有三个。《奥狄普斯王》(Oedipus Tyrannus)写奥狄普斯王犯了弑父娶母之罪而不自觉,后来发现自己的罪行,自刺其目,放逐国外,以赎罪。《奥狄普斯在科罗诺斯》,写奥狄普斯流浪各地之后,终至阿提刻的科罗诺斯,死而化为神。《安提戈涅》(Antigone),写奥狄普斯的两个儿子因争王位,而互相残杀,一子暴尸于野,王下令有敢葬之者处以死刑,但其妹安提戈涅冒死葬其兄。这三个剧都是各自独立的剧,不是三部曲,但是因为都写忒拜王室的惨史,后世就把这三个剧视若三部曲。

③ 卡尔德伦(Calderón de la Barca, 1600—81),西班牙戏剧家,其著名的剧本之一是《人生如梦》(La Vida es Sueño)。

④ 神秘剧(Autos),中世纪西班牙及葡萄牙流行的一种剧,多半写《圣经》上的事迹。卡尔德伦曾写过七十多个这种剧本。

理想主义，而不是根据人类激情的真实写出活生生的人物，卡尔德伦既以理想替代活人，所以得不偿失。

然而，我要暂离本题了^①。——舞台上的表演对于风俗的改良或腐败颇有关系，这种关系已经是公认的了；换句话说，我们发觉，形式最完美最普遍的诗之有无，关系着行为或习惯的善恶。风俗的腐败曾归咎于戏剧的影响，每当戏剧结构中所使用的诗意一旦消失，这腐败便开始了；我试诉诸风俗史来断定：究竟诗与风俗的盛衰时期是否吻合得恰如道德上因果关系的事例一样准确。

雅典的戏剧，或者在任何其它地方业已登峰造极的戏剧，总是与时代的道德上及知识上的伟大成就同时并存的。雅典诗人所写的悲剧有如一面明镜，观者在这镜中照见自己，仿佛置身于隐约假托的环境中，摆脱了一切，只剩下那理想的美满境界和理想的精神，人人都会感到，在自己所爱慕所愿意变成的一切事物中，这样的境界和精神就是其内在典型了。同情心能扩大想象力，所同情的痛苦和激情是这样强烈，以至它们一进入想象中，便扩大想象者的能力，所以怜悯、愤怒、恐怖、忧愁等都足以增强良善的感情；感情既经过千锤百炼，就会产生一种高尚的静穆，即使在日常生活的纷扰中也能维持这静穆的心情，甚至罪恶因

① 约翰·亨特曾把雪莱的《为诗辩护》的原稿大加改删（请参阅《后记》）。这里就删了好些句子，所以显得文气不大接续。据雪莱夫人所抄的雪莱的原稿，这里应作：

“然而，我要暂离本题了。《诗之四阶段》的作者（按：指皮可克，请参阅《后记》）十分谨慎，他不讨论戏剧对于生活和风俗的影响，因为，假如从盾上的花纹可以知道武士是谁，那末我就只须把斐洛克忒提斯呵，阿伽门农呵，或者奥赛罗呵等的名字写在我的盾上，就可以把迷惑着他的此等诡辩祛除，正如光芒刺目的明镜，即使在最软弱的武士的手上拿着，也可以使巫师和异教徒的队伍看得眼花缭乱而惊散。舞台上的表演对于……”

为在剧中被表现为不可测的自然力所带来的致命的结果^①，也就失去了它一半的恐怖以及它一切的坏影响；于是错误也不至于执迷不悟，人们不再会爱惜错误，视若珍品。在最高级的戏剧中，绝少有助长非难和憎恨的地方；它反而教导人们自知和自重。眼睛和心灵都不能看见自己，除非是反映在类似的对象上。戏剧只要继续有诗意的表现，就不失为一个多面的分光镜，它收集了人性最灿烂的光辉，予以区别，然后从那些朴素的基本形式中把它们再现，并且给它们以庄严和美丽，使它所反映的一切丰富多采，又给它一种能力，使它能到处繁殖其种类。

然而，当社会生活到了堕落的时代，戏剧也随之而堕落。悲剧变成对古代杰作的形式的毫无生气的摹仿，而失掉了它所包含的各门艺术之一切和谐的衬托；甚至悲剧这个形式也往往被误解，或者作者软弱无力地企图来教导他所认为是道德真理的某些学说；其实这些学说往往只不过在似是而非地阿谀作者和观众所共同感染的重罪或弱点而已。于是，有所谓古典戏剧和本国戏剧。艾迪生的《伽图》^②便是前者的一个例子；至于举出后者的例子，但愿不是多余的事情呵！然而，诗却不能用来帮助这类目的的。诗是一柄闪着电光的剑，永远没有剑鞘，因为电光会把藏剑的鞘焚毁。所以，我们看到所有这种性质的剧都非常缺乏想象；它们假装有情操和有激情，可是没有想象的情操和激情不过是任性和欲望的别名而已。在英国历史上，戏剧的最大堕落是在查理第二王朝，那时候诗所惯取的形式总是赞美歌，赞

① 古希腊悲剧把剧中主人公的犯罪往往写作命运的愚弄，而古人之所谓“命运”，就雪莱时代的人们的眼光看来，就是“不可测的自然力”。

② 艾迪生(Joseph Addison, 1672—1719)，英国诗人，曾写《伽图》(Cato)一剧，该剧写罗马的爱国志士伽图的生平事迹，他不嫌于凯撒，避往非洲的乌提加，凯撒发兵攻之，围伽图于乌提加，伽图见势不敌，乃自杀。

美王权战胜自由和德性。密尔顿巍然独立，照耀着不配受他照耀的一代。在这些时期，标奇取巧的原则普遍于一切戏剧形式中，于是诗不再表现在戏剧上了。喜剧失掉了它理想的一般性；机智代幽默而兴；我们笑是因为自满和胜利，而不是因为快乐；刻毒、挖苦和轻蔑代替了同情的欢愉；我们很少欢笑，我们只是冷笑。淫秽一向是对神圣的生活美的亵渎，但是由于它蒙上面纱，既不大讨厌，便更为猖狂；它是一头怪兽，社会的败德永远供给它新的粮食，它便在暗中吞噬了。

戏剧这种形式比任何其它艺术形式可以综合更多的诗的表现方式，因此诗与社会福利的关系在戏剧里比在其它艺术形式里更容易看出来，并且，人类社会的最高成就往往符合戏剧的最高发展，这也是毫无问题的；戏剧在一个国家中曾一度繁荣，但以后便衰微甚或消灭，那就是风俗堕落以及那支持社会生活灵魂的势力正在灭亡的一个标帜。然而，正如马基阿维里^①论及政治制度时所说的，如果人们能够恢复戏剧原有的宗旨，则生活可以保持而且革新。就最广义的诗来说，情形也是如此：一切语言、制度和形式都不但需要创造，而且需要维持；而一个诗人的责任和性格，无论在远见和创造方面，都应赋有神圣的性质。

在希腊，内战、波斯的蹂躏、马其顿和罗马的铁腕先后惨酷的统治，这些都是象征着希腊创造力之灭亡或中断的表征。那些承西西里和埃及爱好文学的僭主眷顾的田园诗作家，乃是希腊文学鼎盛时代最末了的代表者。他们的诗深合音律，宛若晚香玉的气味，以过分的芬芳袭人灵魂，令人疲惫；但是在此以前一个时代的诗歌却像六月里掠过草原的疾风，混合了原野上百

^① 马基阿维里(Machiavelli, 1469—1527)，佛罗伦斯的政治家和政治哲学家，著有《霸术》一书，最为有名。

花的香味，加上它自己的一种令人爽神畅心的活气，这使人的感觉有一种虽在极乐中犹能支持的能力。田园诗与爱情诗中所描写的柔情，不但与雕塑、音乐以及类似的艺术中的崇尚温婉有互相关系，甚至与我现在提及的那个时代之特征——风俗与制度上的文弱之风——也有关。至于诗中所缺少的和谐，既不能归咎于诗的能力本身，也不能归咎于这种能力的滥用。一种与此相等的容易接受官能和感情的影响的敏感性，在荷马和索福克勒斯的作品里也可以发现；尤其是荷马，他赋予肉欲的和伤感的形象以不可抵抗的吸引力。他们之所以胜过后世作家，在于他们具有属于我们天性的内在能力的那些思想，而不在于他们缺乏与我们天性的外在能力有关的别种思想；他们的无比完美的优点，端在于一种综合一切而取得的和谐。而爱情诗诗人的缺点，不在于他们之所有，而在于他们之所无。并且，人们所以似是而非地把他们当作与他们时代的堕落有关，不是因为他们诗人，而正是因为他们不是诗人。假使时代的堕落竟能够使他们丧失了对快感、对激情、对自然风景的敏感性，所以人们才把这归咎于他们的缺点，那末邪恶的最后胜利就会实现了。因为社会堕落的目的本在于摧残一切对于快乐的感受性，所以谓之堕落。堕落以想象和智力为核心开始活动，然后像使人麻痹的毒液从这核心分散开去，通过感情，直达到嗜好，直待一切变成了一片麻木，在这里感觉也难以幸免。在这样一个时代到临之时，诗总是诉诸那些最后才被消灭的力量，我们还能够听到它与尘世诀别的声音，像阿斯特莱雅的足音那样。^① 诗始终传达人们所能够接受的一切快感：它始终还是人生的光明，它又是在邪恶时代中还

① 据古希腊神话，阿斯特莱雅(Astraea)是正义的女神，在人类的黄金时代，她居于人间，及后人类日渐堕落，她便离开人间到天上去，遂变为星辰。

能够保存的任何美丽的、宽大的、真实的东西之源泉。在叙拉古札和亚历山大里亚的奢侈的公民中，有些人独喜欢忒奥克里托斯^①的诗，我们不妨欣然承认，这些人总不像他们部落的残余分子那样冷酷、残忍和荒淫。然而，在诗真能灭绝之前，堕落定必已经彻底破坏了人类社会的机构。不过，一条锁链却通过许多人的心灵传递下来，系在那些伟大的心灵上，它的神圣铁环从未完全脱节的；而那些伟大的心灵，如同磁石，流出了不可见的磁力，同时连结着、振奋着、支持着所有的生命^②。它是一种能力，本身同时含有自己的种子和革新社会的种子。所以，我们且不要以为田园诗和爱情诗的影响只限于它们的读者的感受性之范围内。这些读者也许领会到一些不朽的作品的美，不过只把它们看作断简残篇，东鳞西爪；唯有那些更有才情或者生在更幸福时代的读者，也许才能认识它们是一部伟大诗篇的插曲——这诗篇，是所有诗人，像一个伟大心灵的许多思想，互相合作，自天地开辟以迄于今日创造而成的。

在古代罗马，同样的变革曾发生在狭小的范围内；但是罗马社会生活的行动和方式却好像从没有充分受过诗意的浸润。罗马人好像认为：希腊人已经是最精选的风俗与自然形式中最精

① 忒奥克里托斯(Theocritos)是纪元前三世纪间的希腊田园诗人。

② 雪莱的美学思想，受柏拉图的影响甚深，这节的思想也是采取柏拉图的论调。柏拉图在《伊翁》有如下的一番话(见该篇第534)：

“这缘故我懂得，伊翁，让我来告诉你。你这副长于解说荷马的本领并不是一种技艺，而是一种灵感，象我已经说过的。有一种神力在驱遣你，象欧里庇得斯所说的磁石，就是一般人所谓赫瑞克利亚石。磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也象磁石一样，能吸引其它铁环。有时你看到许多个铁环互相吸引着，挂成一条长锁链，这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就象这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。”(引自朱光潜的译文，见《柏拉图文艺对话集》)

选的宝藏了，所以他们在韵文、雕刻、音乐、建筑等方面，就不敢创作一些对他们自己的情况有特殊关系的东西，因为作品应该对世界的一般构造有普遍关系。然而，我们是根据局部的证据来判断罢了，因此我们的判断也许是局部的。恩尼亚斯、瓦罗、柏古维亚斯、亚基亚斯^①都是大诗人，但他们的作品已经失传。鲁克里提亚斯^②是最高成就的创造者，维吉尔^③是很高成就的创造者。维吉尔的辞句极其纤巧，有如一片蒙蒙之光，使我们看不出他对自然的概念上所悟到深切而又非常的真实。李维的作品则充满了诗意。然而，贺拉斯、伽图拉斯、奥维德^④，以及一般地说维吉尔时代其余的大作家们，只不过从希腊那面镜子里来看人类和自然。再则，罗马的制度和宗教，也不及希腊的那样富有诗意，正如影子不及实物那样生气横溢。所以，在罗马，诗歌好像落在完美的政治组织及家庭组织的后面，而不是与之并驾齐驱。罗马真正的诗却生存在它的制度里；因为这些制度无论含有何种的美、真和庄严，这一切都只能产自创造这些制度的秩序的那种力量。伽米拉斯的一生；勒古拉斯的死；元老院议员们在他们神圣的国家里如何属望于胜利的高卢人；坎内之战后共和国拒绝与汉尼拔议和——像这类的事情，都不是因甚么个人

① 恩尼亚斯(Quintus Ennius, 纪元前 239—169)，瓦罗(Marcus Terentius Varro, 纪元前 116—27)，柏古维亚斯(Marcus Pacuvius, 纪元前 220—130)，亚基亚斯(Lucius Accius, 纪元前 170—86)，都是罗马早期的诗人。

② 鲁克里提亚斯(Lucretius Carus, 纪元前 99—55)，罗马哲理诗人，著有《物性论》。

③ 维吉尔(Pubius Vergilius Maro, 纪元前 70—10)，罗马大诗人，著有史诗《伊尼德》。

④ 贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus, 纪元前 65—8)，伽图拉斯(Gaius Valerius Catullus, 纪元前 84—54)，奥维德(Publius Ovidius Naso, 纪元前 43—纪元后 17)，都是罗马帝国时代的大诗人。

的长才善于精打细算的结果，而是因为他们在这几出不朽的历史活剧中既是诗人又是演员，从生活所显示的这种节奏和规则中体会得来。想象力看见了这种规则的美，便依照它自己的理想，从它自身创造出这种美来；结果便有罗马帝国，而报酬是永垂千古的声誉。这些事情也不能不算是诗，*quia carent vate sacro*^①。它们就是“时间”写在人们的记忆上的那篇古史始末诗中的插曲。“过去”好像一位富有灵感的史诗朗诵者，以这些史实的和声充满了千秋百世的舞台。

终于，古代的宗教制度与风俗习惯，完成了它们变革的循环。到了基督教与武士制度的鼎盛时代，要不是在那时的风俗习惯和宗教制度下的作家群中出了一些诗人，他们创造了前所未有的言论与行动的方式，这些方式一旦纳入人们的想象中，人们的混乱思想便有了领导，宛若狼狽的军队有了主帅——要不是这样，恐怕世界会沦入完全无政府状态和黑暗之中了。不过，现在无须提及这等制度所产生的恶果，可是我们要本着上面已经成立的原则来提出这样的抗议：这恶果没有任何部分可归咎于这些制度所含的诗。

摩西、约伯、大卫、所罗门、以赛亚的诗，大概已经对耶稣及其门徒的思想产生过重大的影响。这位非凡人物的作传者曾给我们保存下来的那些断简零篇，都充满了最生动的诗意。然而，耶稣的学说好像不久便被人曲解了。在根据他所宣传的道理而建立的理论体系已经流行之后，经过一个相当时期，柏拉图所划归精神能力的三种方式开始被人神化了，并且变成文明世界中

① 拉丁文：“因为他们缺少神圣的诗人”，见贺拉斯的《颂歌》，第四卷，第九节，第28行。

崇拜的对象^①。于此，我们必须承认：“光明好像变成黑暗了”，于是，

乌鸦飞向鸦鸟群集的深林，
白昼的好景开始颓萎入睡，
夜的黑色使者去搜捕牺牲。^②

然而，看啊，从这个可怕浑沌里的尸骸与血泊中，屹然兴起了一个多么美好的秩序！世界好像复活了，驾着知识与希望的金翅膀，重新继续它那毫不倦怠的飞翔，直入时间的长空里去！请听你肉体的耳朵所听不到的音乐，它像一阵吹不停而又看不见的风，不断增加力量和速度以滋养它那永远不尽的征程。

耶稣基督的学说中的诗意，以及征服罗马帝国的凯尔特人的神话和制度，虽然经过因它们的发展和胜利而引起的黑暗与动乱，仍能继续存在，并且混合起来成为一种风俗与舆论的新体系。把黑暗时代的愚昧归咎于基督教教义，或者凯尔特民族^③的统治，都是一种错误。黑暗时代的势力无论会含有怎样的罪

① 柏拉图谓灵魂可分三部，最高部分为理性，这便是理会观念的灵魂，而不合理的灵魂的部分分为高尚的和不高尚的两个半部。勇敢、光荣的爱好，以及一般高尚的情绪，都属于高尚的半部。所有感觉的欲望都属于不高尚的半部。这灵魂三部说，到了中世纪便被神秘化，成为基督教神秘哲学关于灵魂方面的学说。

② 引自莎士比亚的悲剧《麦克白斯》，第三幕，第二景，第50—53行，原作“光明变成黑暗了；乌鸦飞向……”。这一景写麦克白斯刺杀了邓肯（Duncan）王，篡夺其位后，又阴谋行刺班科（Banquo）将军，将于夜间举事，因将此秘密告其夫人。雪莱借用这几行来指中世纪的黑暗，亦暗指皮可克（Peacock）的论调。按皮可克在《诗之四阶段》一文第十九节中说：“在铜的时代以后，接着就是欧洲的中古黑暗时期。这时候，基督教经典的光辉，已开始在欧洲照耀；但说来奇怪，欧洲的黑暗，竟随着这光辉之普照而益趋浓密。”

③ 雪莱这里所谓“凯尔特民族”，应该是指“日尔曼民族”，不然就与历史不符了。

恶,这些罪恶毕竟导源于诗的旨趣之消亡,而诗之消亡则与专制和迷信的发展有关。当时的人已经变得麻木不仁而且自私自利了,原因过于复杂,这里不能讨论;他们自己的意志已够薄弱,然而他们还是自己意志的奴隶,从而也成为别人意志的奴隶;情欲、恐怖、贪婪、残忍和奸诈,已成为整个民族的特征,所以在这民族中就找不到一个人能够在形相、语言或制度上有所“创造”。在这样的社会情况下,把道德的反常状态归咎于任何一类直接与这情况有关的事件,是不公允的;但是,那些最迅速地使这情况冰消瓦解的事情,却最值得我们嘉许。不幸有些人不能区别思想和字面意义,以致许多道德反常状态混入我们民间宗教中。

到了十一世纪,基督教的及骑士制度的诗歌才开始显露出它们的效果。柏拉图在他所著的《理想国》里已经发现平等主义的原则,并且用它作为分配制度的一个理论的规律,就是说,人类一般技能和劳动所生产以助娱乐和增进力量的物质财富,应当平均分配^①。他又断言:这个规律的限制,只取决于个人的感受能力和对大众的功用。柏拉图承袭了提迈俄斯^②和毕达哥拉斯^③的学说,更提倡一种道德的及知识的学说体系,这学说概括

① 柏拉图主张在他的理想国中施行公有制度。照他看来,个人离开了国家的财产而有其自己的财产,那是不可容忍的,所以私有财产必须废除,公民则应过集体生活,住在公共的住所,享受平等的待遇,国家财富应平均分配。他甚至提倡妇女公有和产儿公育。关于财产公有制的办法,详见于《理想国》卷三末和卷四首。

② 提迈俄斯(Timaeos),意大利洛克里人,是毕达哥拉斯派哲学家,他的生平不可考,也许就是一个假设的人物,柏拉图的《对话录》有《提迈俄斯》一篇,述提迈俄斯的学说,他主要是讲天地万物的创造,神据无形的理念和有形的自然要素创造出最美满的宇宙。其实,柏拉图借用他的口来讲自己的学说,盖莱谓柏拉图承袭提迈俄斯,是臆测之说。

了人类过去,现在,以及将来的情况。耶稣·基督将这些观点所含有的神圣的、永恒的真理授与人类,而基督教在它抽象的纯粹性上,以通俗的方式来表现古代诗歌和古代智慧的奥秘主张。凯尔特诸民族与欧洲南部疲弊的民众混合之后,便带上他们神话和制度中的诗歌面貌的印痕。这结果是民族混合中一切原因的作用与反作用之总和:因为没有有一个民族或一个宗教能够代替任何其它民族或宗教,而不同时吸收后者的一部分,这可以说是一个公理。个人奴役和家奴奴役的废除,以及妇女从大部分使人堕落的古代习俗之约束下的解放,都是此等事件的一些结果。

个人奴役的废除,是人类心灵所能抱有的最高政治希望的基础。妇女有了自由,便产生歌咏男女之爱的诗歌。爱情成了一种宗教,它所崇拜的偶像是永远存在的。仿佛阿波罗与缪司的雕像都被赋与了生命和动作,昂然迈步在他们的崇拜者中间^④;所以一个更神圣的世界里的居民都住在人间了。生活上习见的形态和程序变成新奇而神圣,仿佛在伊甸的废墟上创造了一个新的乐园。而且,因为这创造本身就是诗,所以它的创造者都是诗人,语言是他们的艺术的工具:“Galeotto fù il libro, e chi lo scrisse.”^⑤ 古法国东南部布罗温斯州的抒情诗人,或者说创制者^⑥,是佩脱拉克^⑦之先驱;佩脱拉克的诗句有如魔咒,

③ 毕达哥拉斯(Pythagoras),希腊哲学家,生于萨摩斯岛,壮年游学于埃及和南意等地,门徒甚多,自成一派,称“毕达哥拉斯同盟社”。他主张万物始于数,而终于数,世界之有秩序与调和,正由数的关系而生。柏拉图晚年把他自己的理念论和毕达哥拉斯的数结合起来,他的理想主义体系便沦于神秘的数说。

④ 在希腊神话中,阿波罗(Apollon)是掌管音乐之神,缪司(Mousai)是掌管诗歌的九位女神。这里,雪莱是说诗歌到了中世纪末叶及文艺复兴之初又再度兴盛起来。

开放了爱情苦味中的快感的最深邃的魔泉。我们欣赏他的诗歌,就不能不变成我们所默谛的美之一部分;至于一颗温柔高尚的心和这些神圣感情连结之后,如何能使人更和蔼可亲,更慷慨而聪明,如何能把他从“自我”这渺小世界的阴沉雾霭中拯救出来,这是用不着再去解释的了。但丁比佩脱拉克还要懂得爱情的秘密。他的《新生》在感情和语言的纯洁上是取之不尽的源泉。它是一部理想化的历史,记录着他所生存的时代,以及他一生中献给爱情的那些阶段^⑤。他崇奉庇阿特丽斯为天国的女神,

⑤ 意大利文:“加利和多就是这本书,也是写这本书的人。”此句出于但丁的《神曲》第一部《地狱篇》,第五章,第137行。但丁在这章写他游地狱,至惩罚奸淫罪人之所,遇见弗兰塞斯卡(Francesca),她因恋其夫弟保罗(Paolo Malatesta),事发,为其夫所杀。弗兰塞斯卡在地狱中对但丁述及他们恋爱时,曾读罗曼司中兰斯洛特(Lancelot)与金纳维尔王后(Queen Guinevere)的恋爱史,在这罗曼司中有加利和多(Galahault. 意大利文作 Galeotto)者为两人撮合,教他俩接吻,所以在这段爱情中加利和多就好象既是书中人物又是作者了。雪莱借用此句,意谓在文艺复兴初期,恋爱风气甚盛,因而爱情诗很流行,恋爱者都有诗人的情调,而诗人都有恋爱的经历,他们既是书中人,也是作者。

⑥ 在十一至十四世纪期间,在法国东南部布罗温斯州(Province)有一派诗人,称为“trouvères”,写抒情诗和叙事诗,而以歌咏爱情为主,他们实为佩脱拉克的爱情诗之先驱。按trouvères一字是从法语动词“trouver”(发现,创制)派生,所以雪莱用“创制者”一词来作这派诗人的注释,其实,照他的意思,所有诗人都是创制者,正如古希腊文中“诗人”一词其实就有“制作者”的意思。

⑦ 佩脱拉克(Francesco Petrarca, 1304—72),意大利诗人和人文学者。1327年在法国亚威农(Avignon),他初次会见罗拉(Laura),陷入爱情中,因作爱情诗,名《卡左尼尔集》(Canzoniere),或名《咏罗拉的生平及其死》(Rime in Vitae Morte di Madonna Laura),其情调缠绵凄惻,使人荡气回肠,雪莱在文中盛赞其诗,想即指此作。

⑧ 但丁的《新生》(Vita Nuova),是散文夹十四行诗的作品,描写他和庇阿特丽斯(Beatrice)的恋爱史;他九岁时初见“他心中的光荣的女子”,那时她只有八岁,便顿生爱慕。九年后,他又在路上遇见她,她向他作友谊的招呼;但丁的单恋日益发展。后来她嫁给一位银行家,三年后便死了。但丁在书中描写他的热恋以及她死后他自己的悲哀。

他叙述他如何日益对她倾心以及她如何日益使他爱慕，他设想自己随着爱情的各个阶段，如同踏着阶梯，升登到“最高真源”的宝座——这一切都是近代诗歌中最辉煌的想象^①。最尖锐的批评家们，在赞美《地狱篇》、《净界篇》、《天堂篇》的程度上，一反庸俗的判断，不依照《神曲》的伟大情节的顺序各别予以称颂，这种做法是合理的。因为《天堂篇》实在是不朽的爱情之不朽的颂歌。在古代所有作家中只有柏拉图配称为爱情的诗人，在革新的世界^②里最伟大的作家们又合唱爱情的颂词；而这歌声已经深入到社会的最深处，它的回响还淹没了干戈与迷信的喧嚣。阿里奥斯多^③、塔索、莎士比亚、斯宾塞、卡尔德伦、卢梭以及我们这时代的伟大作家们，都在各个时代相继称颂爱情的威权，仿佛要把爱情建立在人类心灵中当作纪念碑，以志战胜肉欲与暴力的最辉煌胜利。人类两性间彼此的正确关系，已经很少被人误解了；假如说将两性的不相同与能力的不相等混为一谈的这个错误，在近代欧洲的舆论和制度中已经部分地被承认了的话，这造福人群的大功应该归于女性崇拜，而武士制度就是这种崇拜的法律，诗人就是它的先知。

但丁的诗堪称为驾在时间之流上的桥梁，联接近代世界与

① 这里是指但丁的《神曲》(Divina Commedia)，这是但丁最伟大的作品，该长诗分三部：《地狱篇》，《净界篇》，《天堂篇》；但丁写他自己得罗马诗人维吉尔为向导，游地狱，经净界而登天堂，在地狱和净界中，他跟许多相识的朋友或敌人谈话。唯独《天堂篇》写得最好，这是但丁所理想的美、光明与诗歌的境界，他遇见他所最爱慕的女子庇阿特丽斯，现在她已成为天使了，她引导但丁直上天堂。——所谓“最高真源”的宝座。

② “革新的世界”，这里是指中世纪的黑暗时代已过去，文艺复兴带来思想解放和个人解放的曙光。

③ 阿里奥斯多，意大利文艺复兴时期的著名诗人，其杰作《盛怒的奥兰多》被誉为意大利最伟大的浪漫主义叙事诗。

古代世界^①。但丁和他的对手密尔顿把灵界事物理想化了，此等想入非非的观念不过是这两位大诗人所穿戴的斗篷和面具，他们这样蒙面蔽体化了装，走过无穷无尽的世代。在他们的思想中，自己的信仰与人民的信仰定必有一些不同的地方，可是他们能意识到这差异至甚么程度，也是一个难以断定的问题。但丁将维吉尔所谓 *iustissimus unus*^② 的里非亚斯放在天堂，并且在他分配赏罚的时候任意为所欲为，奉守着极端异教的信念，但丁至少好像要以此表明他与众不同至于极点。密尔顿的《失乐园》本身就含有哲学的论证，反驳基督教制度，由于一种希奇而又自然的矛盾，这首诗原是拥护这制度的一部主要的通俗作品^③。《失乐园》所表现的撒旦，在性格上有万不可及的魄力与庄严。若果我们以为密尔顿有意用通俗的笔法写出罪恶的人格化，那末我们的设想是错误的。难恕的仇恨，耐心的诡诈，以警惕而慎密的阴谋给敌人以绝大痛苦——这些都可以说是罪恶；

① 但丁生于中世纪之末叶，中世纪的黑暗刚过去，文艺复兴的曙光初启，他的作品，尤其是《神曲》是中世纪一切思想的总结，而又为新时代开了人文主义的先河。

② 拉丁文：“最正直的人”，维吉尔在史诗《伊尼德》中称里非亚斯(Ripheus)之词，见该诗第二卷，第426—427行，原作是“里非亚斯，这个特洛亚人中最正直的人，而且对于正义的事最是热情的，也战死了”。里非亚斯本为异教徒，而但丁在《神曲》中竟把他放在天堂，可见但丁反抗中世纪基督教的传统，而富有异教思想。

③ 密尔顿的《失乐园》是一篇长叙事诗，分十卷，其题材取自《圣经》《旧约》的《创世记》，写魔鬼之长撒旦背叛上帝，兴师作乱，上帝派众天使与之交战，上帝明知人类将堕落，将来由神子耶稣拯救人类，所以放纵撒旦，撒旦到伊甸乐园，诱惑了亚当和夏娃偷食禁树之果，于是上帝遂贬亚当和夏娃到人间，他们便失了乐园，这是人类堕落之始。这篇诗本来是宣传基督教的教义，把教会的思想写成通俗化的作品，可是在密尔顿的笔下，上帝反成为一个居心阴险的暴君，撒旦是一个值得人同情的反抗者。这点就是《失乐园》的进步意义。

这些罪恶，在一个奴隶还情有可原，在一个暴君却不可饶恕；被征服者虽败犹荣，还可以补赎这些罪恶，胜利者虽胜而可耻，更加暴露这些罪恶。就道德方面来说，密尔顿的魔鬼就远胜于他的上帝，正如一个人百折不回地坚持他所认为最好的一个目的，而不顾逆境与磨折，就远胜于另一个人冷酷地深信定必胜利，而用最可怕的手段来报复他的仇人，这却不是因为他错误地以为可诱导对方去后悔不该结仇而不解，而是因为他显然存心要激起对方的愤怒，使他应受更多的惩罚。密尔顿已经把通俗的信念破坏到这样的程度（如果这种思想应当算是破坏的话），以至他并不认为他的上帝在德行上必须高于他的魔鬼。密尔顿如此大胆忽视一个直接的道德目的，断然最足以证明他极其卓越的天才。他仿佛是把人性的若干因素，当作一块调色板上的颜色，混合在一起，然后，根据史诗的真实所含的规律，搭配这些颜色，构成一幅伟大的图画，也就是根据下面这个原则的规律：指望以一连串外界宇宙的活动和有才有德的人物的行为，来唤起千秋百世人类的同情。《神曲》和《失乐园》使得近代神话具有系统的形式；等到世事变迁、岁月流逝、在世间许多盛衰交替的迷信中更加上一种迷信的时候，就须要注释家们博征繁引来阐明古代欧洲的宗教了，至于古代宗教之所以幸而不至于完全被人忘记，是因为它盖上了天才的不朽的印记。

荷马是第一位史诗诗人，但丁是第二位，那就是说，这第二位诗人的一系列作品对于他所生存的时代以及后世的知识、情操和宗教，有着明确而清楚的关系，随着它们的发展而发展。因为鲁克里提亚斯已让自己飞跃的精神之翅膀沾染了这尘世的污泥，维吉尔过于慎重，对他的天才反而不利，竟背上了模仿者的声名，虽则他其实是从新创造他所抄袭的一切；阿波罗尼亚斯·

罗迪亚斯,昆托斯·卡拉伯,农纳斯,琉坎,斯塔提亚斯,克罗迪安^①等等,不过是一群善于模仿的反舌鸟,哪怕他们的歌喉如何美妙,却没有一个能够达到史诗的真实,甚至连一个条件也未能满足。密尔顿是第三位史诗诗人。因为,如果从最高意义来讲,《伊尼德》尚且不能被授与史诗的名称,那末,像《盛怒的奥兰多》、《解放的耶路撒冷》、《鲁西阿德》、《仙后》等就更加不配了。^②

文明世界的古代宗教深深浸润了但丁与密尔顿,它的精神存在于他们的诗中,正如它的形式残留在近代欧洲尚未改革的宗教崇拜中,两者的成份也许相等。但丁在宗教改革之前,密尔顿在宗教改革之后,时间的距离差不多相等。但丁是第一个宗教改革者,路德所以胜过但丁,与其说是因为他勇于谴责教皇之僭夺政权,不如说是因为他的粗犷和辛辣。但丁是第一个唤醒迷惑的欧洲的人;他从不调和的鄙词蛮语的混乱状态中创造一种本身就具有音乐性和说服力的语言^③。许多伟大人物领导文

① 阿波罗尼亚斯·罗迪亚斯(Apollonius Rhodius),纪元前三世纪希腊诗人,其代表作有《远航咏》(Argonautica);昆托斯·卡拉伯(Quintus Calaber Smyrnaeus),四世纪希腊诗人,其代表作有《海伦之被夺》;农纳斯(Nonnus of Panopolis),五世纪诗人,生于埃及,其代表作有《狄奥尼西阿卡》(Dionysiaca);斯塔提亚斯(Publius Papinius Statius, 45—96),一世纪罗马诗人,其代表作有《忒拜之歌》(Thebais)和《阿喀琉斯之歌》(Achilleis);克罗迪安(Claudius Claudianus),四世纪罗马最末了的一个拉丁诗人,作品甚多,计约有十种。

② 《伊尼德》(Aeneid)是维吉尔著的史诗,罗马文学中最伟大的作品;《解放的耶路撒冷》(Gerusalemme Liberata)是意大利诗人塔索的代表作;《鲁西阿德》(Os Lusitados)是葡萄牙诗人贾梅士(Luis de Camoens, 1524—80)的代表作;《仙后》(Faerie Queene)是英诗人斯宾塞的代表作。

③ 但丁可以称为意大利文学语言的创造者,他写诗不象中世纪一般作家那样用拉丁文,而他却用意大利的口语,弃其糟粕,取其精华。他曾著《论俗语》(De Vulgari Eloquentia)一文,以表明他的主张。

艺复兴,而但丁就是他们的精神的集大成者;这灿烂的星群在十三世纪从意大利诸共和国放出光芒,好像从天上直照入暮霭沉沉的世界的黑暗里,而但丁就是这一群中的晨星。他所用的字充满了精神;每一个字有如一颗火星,一个正在燃烧的原子,闪出不能磨消的思想来,并且还有许多生下来就躺在灰烬中被掩没了,然而都饱含着电光,不过还没有找到传导体。一切崇高的诗都是无限的;它好像第一颗橡实,潜藏着所有的橡树。我们固然可以拉开一层一层的罩纱,可是潜藏在意义最深处的赤裸的美却永远不曾揭露出来。一首伟大的诗是一个源泉,永远洋溢着智慧与快感的流水;一个人和一个世代幸因特殊关系能够享受到它的神圣的清流,饱吸了它的琼浆之后,另一个人和另一个世代又接踵而来,所以新的关系永远在发展,一首伟大的诗是一种不可以预见不可以预想的快感之渊源。

在但丁、佩脱拉克、薄伽丘以后,接着而来的那个时代,它的特征是绘画、雕刻和建筑的复兴。乔叟抓住了这神圣的灵感^①,英国文学的上层建筑就是以意大利所发明的那些材料为基础的。

然而,让我们不要因为替诗辩护而竟扯到诗的批评史以及诗对社会的影响上来。只须指出广义的和真正的诗人们对于当代和后代的影响,那就足够了。

然而,现在有人根据另一个托词,竟要求诗人们将桂冠让给理论家和机械师^②。他们固然承认运用想象是最愉快的,但又

① 乔叟(Geoffrey Chaucer,1340?—1400),英国大诗人,他所著的长诗《坎特伯雷故事集》,内容许多是取材于中世纪的传说,尤其是意大利的民间传说,有些也见于薄伽丘的《十日谈》中。

② 这里,雪莱开始正式答复皮可克的文章《诗之四阶段》。

断言运用理智是更加有用的。我们不妨就这种区别的根据，来考察这里所谓“有用”或“功用”究竟是什么意思。一般地说，乐或善是一个有感觉有睿智的人有意识地去追求，既求得了，便为之踌躇满志的事物。快乐有两种：一种是持久的，普遍的，永恒的；一种是暂时的，特殊的，“功用”可以表示产生前一种快乐或产生后一种快乐的方法。就前一意义来说，凡是足以加强和净化感情，扩大想象，以及使感觉更为活泼的，都是有用的。但是，功用这个字也可以有一种较狭的意义，它只限于表示：排除我们兽性的欲望的烦扰，使人处于安全的生活环境中，驱散粗野的迷信之幻想，使人与人之间有某种程度的互相容忍而又适合于个人利益的动机。

当然，从这个狭义来说，提倡功利的人们在社会里也有他们应尽的任务。他们追随诗人的步武，把诗人的种种创作中的素描抄写在日常生活的书本上。他们让出空间，他们给予时间。只要他们在处理我们天赋的低级能力的事务时，不侵入高级能力所应属的范围，他们的努力总是有最高的价值。然而，一个怀疑主义者既已摧毁了愚昧的迷信，就请他撒手，不要去磨灭那凭借人类想象而表现的永恒真理，像有些法国作家已磨灭了的这样。一个机械师使劳动减少，一个政治经济学者使劳动互相配合，他们的推测并不符合想像的最高原则，所以请他们当心，不要因此而同时强化了奢侈与贫困，使之各走极端，像近代英国经济学者之所为。他们已经用实例来证明这句话：“有了的，应该再给他一点；没有的，就连他仅有的一点，也应该夺去。”^①于是，富者愈富，贫者愈贫，而国家陷于无政府主义与专制政治两个极端之

① 此句引自《新约·马可福音》，第四章，第二十五节，原作“有的，还要给他，没有的，连他所有的也要夺去”。雪莱把语气强化了。

间，好像一叶轻舟驶入危岩与怒浪之间那样^①。人们毫无节制地运用筹谋策画的能力，就必然产生诸如此类的恶果。

给最高意义的快感下个定义，是很难的；这定义会引起许多表面上好像自相矛盾的理论。因为，由于人性构造含有一种无法解释的不调和现象，我们自身低级部分的苦痛就往往与我们高级部分的快乐相连结。我们往往选择悲愁、恐惧、痛苦、失望，来表达我们之接近于至善。我们对于哀情小说的同情，就是根据这个原理；悲剧之所以使人愉快，是因为它提供了存在于痛苦中的一个快乐的影子。最美妙的曲调总不免带有一些忧郁，这忧郁的根源也在于此。悲愁中的快乐比快乐中的快乐更甜蜜些。所以有这末一句话：“到悲伤的人家去胜过到快乐的人家去。”^②这并不是说，最高级的快乐必须与痛苦连结起来。爱情与友谊的乐趣，欣赏自然的陶醉，欣赏诗歌尤其是创作诗歌时的快乐，往往是绝对纯粹的。

产生和保证这种最高意义的快乐，才是真正的功用。凡是产生和保证这种快乐的人便是诗人，或者是具有诗才的哲学家。

洛克、休谟、吉本、伏尔泰、卢梭，^③以及他们的弟子们，支持被压迫的和受欺骗的人类，他们的努力值得受人类的感戴。然而，

① “危岩与怒浪”，原文作“斯库拉和卡律布狄斯(Scylla and Charybdis)”，是引用希腊文学的典故。据说，在意大利和西西里的海峡间有两个大岩洞。近意大利那边的一个岩洞住着一头怪物，名斯库拉，有十二只脚，六个头，每头有三行利齿，作狗吠声，舟人经此，多遭其害。近西西里那边的岩洞，则怪兽卡律布狄斯住着，它每天三次把海水喝光，又三次把海水吐出，因此掀起巨浪，舟行至此必倾复。荷马史诗《奥德赛》，第十二卷，第73—110行，描写这两处险塞甚为详细。这里雪莱借用这典故来指国家处于“无政府主义”与“专制政治”这两个极端间，正如在这两处的危岩怒浪间行舟一样。我采用意译，以便于阅读。

② 此句引自《旧约·传道书》，第七章，第二节，原作“到遭丧的家去胜过到宴乐的家去”。雪莱略有改动，以适合这段文气。

纵使他们从未生存于世上，要估计这世界所呈现的道德上和知识上进展的程度，也不是什么难事。也许再有一两个世纪大家还会说些荒唐的话。也许再有好几个男女和儿童被当作异教徒而烧死。也许我们此刻还不会为了已取消西班牙宗教裁判而彼此庆幸。^④然而，倘使但丁、佩脱拉克、薄伽丘、乔叟、莎士比亚、卡尔德伦、培根爵士、密尔顿不曾活在世界上；倘使拉斐尔和米开兰琪罗不曾诞生于人间；倘使希伯莱的诗不曾被翻译出来；倘使希腊文学的研究不曾经过复兴运动；倘使古代的雕刻并没有遗迹流传给我们；倘使古代宗教的诗跟着古代宗教的信仰一起湮没了；——那末，我们真无法想象世界上的道德状况将会变成怎样。若不是有这些使人兴奋的事情鼓舞着人们，人心也不会觉醒而去发明那些比诗粗浅的实用科学，去应用分析的推理以纠正社会的越轨行为，而今日人们竟企图提高推理力的地位，使它超过发明力和创造力的直接表现。

我们还有许多道德的、政治的和历史的智慧，而我们不知道如何尽施之于实践；我们还有许多自然科学的和经济学的知识，而不能尽用之以公平分配那些有增无已的产物。在这些思想体系下，事实的累积和计算的方法，将诗掩藏起来了。至于在道德、政治和政治经济上甚么是最良好和最聪明的做法，或者至少比

③ 虽则我把卢梭列入这一类，他主要地是一个诗人。其余几位，甚至伏尔泰，不过是理论家。——作者原注。

④ 宗教裁判是一种最野蛮最残酷的制度。初，在罗马教廷成立宗教审判所，凡被检举有异端邪说者，则处以死刑，用火烧死。在教皇依诺森特第三及格里高里第九时，宗教裁判发展尤速，不久，在罗马成立“圣职会议”，专管处罚异端之事，其活动遍及法国、尼德兰、西班牙、葡萄牙。因有异端嫌疑而被烧死者，不可胜数。终因各国人民的斗争和反抗，宗教裁判制在法国于1772年被取消，在西班牙直至1834年才被取消，雪莱发表此文时，正是取消了西班牙的宗教裁判不久的时候。

人们今日所作所受者更聪明和更良好的做法，关于此等问题的知识是并不缺少的。然而，我们却让“我不敢来伺候我要，正像格言里的那只可怜的猫”^①。我们缺少创造力来想象我们所知道的东西；我们缺少豪迈的冲动来实行我们的想象；我们缺少生活中的诗；我们的种种筹画已超过我们的概念；我们已经吃下了多于我们所能消化的食物。科学已经扩大了人们统辖外在世界的王国的范围，但是，由于缺少诗的才能，这些科学的研究反而按比例地限制了内在世界的领域；而且人既已使用自然力做奴隶，但是人自身反而依然是一个奴隶。一切为了减轻劳动和合并劳动而作的发明，却被滥用来加强人类的不平等，这应该归咎于甚么呢，可不是因为这些机械技术的研究在某种程度与我们所有的创造能力还不相称吗？而创造力却是一切知识的基础。一切地发现原该减轻亚当所受的诅咒^②，却反而加重了它，此中难道还有别的原因吗？诗是世间的上帝，唯我主义（金钱就是它的可以看见的化身）是世间的财神。

诗的能力有二重作用：它一方面替知识、力量与快感创造了新的资料；另一方面它在人们心中唤起一种欲望，要去再现这些资料，并且根据某种节奏或规则把它们从新配合，以求合于美与善。当由于过度的自私自利和计较得失，我们外在生活所累积的资料，竟超过我们的同化能力的限量，以至不能依照人性的

① 此句引自莎士比亚的悲剧《麦克白斯》，第一幕，第七景，第44—45行。麦克白斯欲谋杀邓肯王，请他在碉堡中宴会，及王已醉，麦克白斯却犹豫，不敢下手，麦克白斯夫人怂恿她的丈夫，就说出这句话。意：“猫要吃鱼，就不怕弄湿其爪”。雪莱借此以指人们没有浪漫主义的勇进精神。

② 意即：“人类的劳苦”，按《旧约·创世记》，第三章记载：亚当因为吃了禁树的果子，上帝处罚他，对他说：“你必终身劳苦，才能从地里得吃的，地必给你长出荆棘和蒺藜来……你必汗流满面才得糊口，直到你归了土。”

内在定律来消化这些资料，在那个时期，我们最需要诗的修养。因为，此时的身体变得过于笨重，振奋的精神也无能为力了。

真的，诗是神圣的东西。它既是知识的圆心又是它的圆周；它包含一切科学，一切科学也必须溯源到它。它同时是一切其它思想体系的老根和花朵；一切从它发生，受它的润饰；如果害虫摧残了它，它便不结果实，不生种子，不给予这荒芜的世界以养料，使得生命之树不能继续繁殖。诗是一切事物之完美无缺的外表和光泽；它有如蔷薇的色香之于它的结构成份的纹理，有如永不雕萎的美之形式和光彩之于腐尸败体的秘密。假如诗不能高飞到筹画能力驾着泉翼所不敢翱翔的那些永恒的境界，从那儿把光明与火焰带下来，则道义、爱情、爱国、友谊算得是什么？我们所生息其间的美丽宇宙的景色又算得是什么？我们在世间此岸的安慰是什么？我们对世间彼岸的憧憬又是什么？诗不像推理那种凭意志决定而发挥的力量。人不能说：“我要作诗。”即使是最伟大的诗人也不能说这类话；因为，在创作时，人们的心境宛若一团行将熄灭的炭火，有些不可见的势力，像变化无常的风，煽起它一瞬间的光焰；这种势力是内发的，有如花朵的颜色随着花开花谢而逐渐褪落，逐渐变化，并且我们天赋的感觉能力也不能预测它的来去。假如这种势力能保持它原来的纯真和力量，谁也不能预告其结果将是如何伟大；然而，当创作开始时，灵感已在衰退了；因此，流传世间的最灿烂的诗也恐怕不过是诗人原来构想的一个微弱的影子而已。我愿请教当代最伟大的诗人们：若说最美好的诗篇都产自苦功与钻研，这说法是不是错误。批评家劝人细意推敲和不求急就，这种意见如果予以正确的解释，不过是主张应当留心观察灵感袭来的瞬间，在没有灵

感提示之时就用传统词句织成的文章来予以人工的补缀；这种作法只因诗才所限才有此必要^①；因为密尔顿在分节写下他的《失乐园》之前，先已对全篇有个概念。我们有他自己的话为凭证，他说诗神曾“口授”给他那“不曾预想的诗歌”^②。有人力言《盛怒的奥兰多》的第一行就有五十六种异文，让我们以密尔顿的这句话来回答他们吧。诗歌中如此写成的作品，就有如绘画中的镶嵌细工。诗的才能所含有的这种本能性与直觉性，在雕塑与绘画艺术中更加容易被人看出：一个伟大的塑像或一幅伟大的图画在艺术家的努力下逐渐形成，正如婴孩在娘胎中逐渐长成那样；并且那指挥着手来造形的心灵也不能替自己说明那创造过程中的起源、程序、或手段。

诗是最快乐最良善的心灵中最快乐最良善的瞬间之记录。我们往往感到思想和感情不可捉摸的袭来，有时与地或人有关，有时只与我们自己的心情有关，并且往往来时不可预见，去时不用吩咐，可是总给我们以难以形容的崇高和愉快；因此，即使在它们所遗留下来的眷恋和惆怅中，也不可能不还有着快感，因为这快感是参与于它的对象的本质中的。诗灵之来，仿佛是一种更神圣的本质渗彻于我们自己的本质中；但它的步武却像拂过海面的微风，风平浪静了，它便无踪无影，只留下一些痕迹在它经

① 雪莱认为诗的创作全靠灵感，没有灵感就不能有诗，灵感说是本文的一个主要论点，读者细读下文便可以明白，雪莱的美学观点深受柏拉图的影响，灵感说就是一个例子，柏拉图有一篇对话录，叫做《伊翁》(Ion)，就是专讲诗的灵感的。

② 密尔顿的《失乐园》，第九卷，第21—24行：

我的天国女恩神不惜身份，
不用我邀请就在夜里光临，
在我梦中口授给我，感发我
这首容易的、不曾预想的诗歌。

过的满是皱纹的沙滩上。这些以及类似的情景，唯有感受性最细致和想象力最博大的人们才可以体味得到；而由此产生的心境却与一切卑鄙的欲望不能相容。道义、爱情、爱国、友谊等的热忱，在本质上是与此等情绪连结起来的；而且当它们还继续存在时，人的自我就显出它的原来面目，是宇宙中的一个原子而已。诗人不但因为是感情细致的生灵而容易感受这些经验，他们还能够用天国的变幻无常的色彩，来渲染他们所综合的一切；在描写某一激情或者某一景色时的一个字、一个笔触，就可以拨动着那着迷的心弦，而为那些曾经体验过此等情绪的人们，再激起了那酣睡的、冷却的、埋葬了的过去之影像。这样，诗可以使世间最善最美的一切永垂不朽；它捉住了那些飘入人生阴影中一瞬即逝的幻象，用文字或者用形相把它们装饰起来，然后送它们到人间去，同时把此类快乐的喜讯带给同它们的姊妹们在一起留守的人们——我所以说“留守”，是因为这些人所住的灵魂之洞穴，就没有一扇表现之门可通到万象的宇宙。诗拯救了降临于人间的神性，以免它腐朽。

诗使万象化成美丽；它使最美丽的东西愈见其美，它给最丑陋的东西添上了美；它撮合狂喜与恐怖、愉快与忧伤、永恒与变幻；它驯服了一切不可融和的东西，使它们在它轻柔的羁轭之下结成一体。诗使它所触及的一切都变形；每一形相走入它的光辉下，都由于一种神奇的同感，变成了它所呼出的灵气之化身；它那秘密的炼金术能将从死流过生的毒液化为可饮的金汁；它撕去这世界的陈腐的面幕，而露出赤裸的、酣睡的美——这种美是世间种种形相的精神。

一切事物存在于世间，都恰如人们所知觉的那个样子，至少对于知觉的人是如此。“心是自己的主宰，能凭自己把天堂化为

地狱，把地狱化为天堂。”^①然而，诗独能战胜那迫使我们屈服于周围印象中的偶然事件的诅咒。无论它展开它自己那张斑斓的帐幔，或者拉开那悬在万物景象面前的生命之黑幕，它都能在我们的人生中替我们创造另一种人生。它使我们成为另一世界的居民，同那世界比较起来，我们的现实世界就显得是一团混乱。它再现我们参与其间耳闻目见的平凡的宙宇；它替我们的内心视觉扫除那层凡胎俗眼的薄膜，使我们窥见我们人生中的神奇。它强迫我们去感觉我们所知觉的东西，去想我们所认识的东西。当习以为常的印象不断重现，破坏了我们对于宇宙的观感之后，诗就从新创造一个宇宙。诗证实了塔索那句大胆而真实的话：Non merita nome di creatore, se non Iddioed il Poeta.^②

一个诗人既是给别人写出最高的智慧、快乐、德行与光荣的作者，因此他本人就应该是最快乐、最良善、最聪明和最显赫的人。至于说到诗人的光荣，我们不妨责问时间来回答：在人类生活的建树者中有何种人的名誉能比得上诗人的名誉。一个人既是诗人，他就是最聪明、最快乐、最良善，这点也是无争论之余地的；最伟大的诗人一向是品德最无疵点而明达则无所不及的人，而假使我们细察诗人生活的内幕，那末总能发觉他们是最幸运的人；若有例外，那就是那些诗才虽高但仍居次等的诗人，可是我们细想一下，就会发现这些例外只能限制而不能破坏这个定律。让我们暂时屈从世俗的见解，让我们越俎代庖，而试以一人之身兼做原告、证人、法官、行刑者这几种矛盾的身份，让我们不经审问，无须证据，不依程序便宣判那些“坐在我们所不敢飞到

① 此句出于密顿尔的《失乐园》，第一卷，第254—255行，那是被撒旦引诱至地狱的天使，看见地狱的光景，自己安慰自己说了这句话。雪莱借用来指诗心能替我们创造另一个境界。

② 意大利文：“没有人配受创造者的称号，唯有上帝与诗人。”

的领域”^①的人们的某些动机是应该非难。让我们假定：荷马是一个酒徒，维吉尔是一个媚臣，贺拉斯是一个懦夫，塔索是一个疯子，培根爵士是一个侵吞公款者，拉斐尔是一个浪子，斯宾塞是一个桂冠诗人。在本文这一段，引证当代还活着的诗人是不适当的，但是后世对于上面所举出名字的几位大诗人自有公平之论。他们的错误已被人衡量过，结果只是微尘那末轻微；假使他们的罪在当时“是硃红，在今日是洁白如雪”^②了，他们已经在那仲裁人兼救世主的血泊中，也就是在时间的淘汰里被洗净了。试看目下对于诗及诗人之诽谤，对其或真或假的罪名之指摘，竟达到如何可笑的混乱；试想诗人似乎是有的罪名其实是多么无足轻重；再看看你们自己的动机吧，不要裁判人，为的是怕你也要受人的裁判。

上文说过，诗在下述这点上与逻辑不同：诗是不受心灵的主动能力的支配，诗的诞生及重现与人的意识或意志也没有必然的关系。若果断言意识及意志是一切心理因果关系的必要条件，这实在是臆测之论，因为我们所经验到的心理作用的后果都不容易归因于意识及意志。显然不妨这样假定：诗的力量屡次涌现，便在诗人的心中养成秩序与和谐之习惯，它与这力量本身的性质及其对别人心灵的影响都有关系。然而，在诗的灵感过去了时——这是常有的，虽然不是永久——诗人重又变为常人，突然被委弃于逆流之中，受到别人所惯常生活于其下的种种影

① 引自密尔顿的《失乐园》第四卷，第829行，原作“你从前也知道我不是与你为伍的，我坐在你所不敢飞到的领域”。天使西丰（Zephon）奉命到伊甸去搜寻撒旦，撒旦就轻蔑地对他说这句话。雪莱借用此句来指诗的最高境界。

② 此句引自《圣经》《旧约》：《以赛亚》，第一章，第十八节，原作：“你们来，我们彼此辩论，你们的罪虽像硃红，必变成雪白，虽红如丹颜，必白如羊毛。”

响。然而，因为诗人比别人在感觉上更加细致，对于自己的及别人的痛苦与快乐更加敏感，而其敏感的程度也是别人所不会知道的，所以诗人往往怀着相当于这种感觉之差异的热忱，来逃避痛苦而追求快乐。一般人所追求或逃避的对象，往往在某些情势下，颠倒黑白，加以掩饰，而诗人疏忽，看不到这些情势，所以容易受世俗的诽谤。

然而，在上述这种错误中并不一定有罪恶，因此残酷、嫉忌、复仇、贪婪，以及纯粹罪恶的激情，从未成为世俗对诗人的一些抨击。

我依照我心中所想到的次序，把这些论点写下来，只考虑到这主题本身，而并没有遵守一篇答辩文章的格式——这样的做法，我认为对于真理之主张是最有利的；但是如果这些论点所持的观点是正确的话，你会发觉它们也含有对于那些非难诗人的人们的驳复，至少就本文的第一部分来说是如此。我不难猜出，到底是甚么触怒了有些博学而聪明的作家们，所以他们与某些诗人争吵；我自己承认，我像他们一样也不愿意目瞪口呆对着今日的粗暴的科尔杜斯之劣作《忒西德》^①。巴维亚斯和梅维亚斯^②无疑是讨厌得使人不可忍受的人物，像他们从前已是这样。然而，一个有哲学思想的批评家的责任，在于判别优劣，而不在

① 雪莱的原文作“*Theseids of Codri*”，这里的“*Codri*”应当作“*Cordus*”（按 *Codri* 是拉丁文 *Codrui* 的生格，雪莱用了生格，在拼字上也有点出入）。*Cordus*（科尔杜斯）大概是罗马的诗人，其生平不可考，曾根据雅典传说的古王忒修斯（*Theseus*）的生平事迹写一叙事诗，名为《忒西德》（*Theseid*），意即“忒修斯之歌”。此诗已佚，但想必是劣作。罗马讽刺诗人尤文纳里斯（*Decimus Junius Juvenalis*）曾在其《讽刺诗》第一篇中，一开首就说：

难道我要毕生都做听众而不发言？

粗暴的科尔杜斯的《忒西德》使我闷气难宣。

雪莱把《忒西德》写成复数 *Theseids*，其用意是借此以指一般的劣作。

于混淆是非。

本文的第一部述及诗的要素与原理,并且,在狭小的篇幅所许可的范围内,说明了狭义的诗与一切其它的规律及美之形式有着同一的根源;人类生活所提供的素材都可以按照这些形式而予以编排,而这就是广义的诗。

本文的第二部^③的目的,在于应用这些原理于今日诗的研究之情况上,并且拥护一种尝试;就是想对现代风俗与舆论的方式加以诗的理想化,并使这些方式不得不屈从于想像力和创造力。因为,英国文学的突飞猛进向来总是先于或伴着民族意志之伟大而自由的发展,现在文学已经兴盛起来了,仿佛是经过一次新生。虽则思想卑鄙的嫉忌者会有意估低当代的成就,但是我们今日的时代必将在知识的成就上成为一个可纪念的时代,而且在我们中间还活着许多哲学家和诗人,他们无比地超过自从上次争取公民自由与宗教自由的国内战争以来出现的任何一个哲学家和诗人。在一个伟大民族觉醒起来为实现思想上或制度上的有益改革而奋斗当中,诗人就是一个最可靠的先驱、伙伴和追随者。在这些时代,人们累积了许多力量,能够去传达和接受关于人与自然的强烈而使人激动的概念。具有这种能力的人,就他们性格的许多方面来说,却往往与他们所致力之善之精神很少有明显的联系。然而他们虽则否认并且誓不屈从那高踞于他们自己灵魂的宝座上之势力,他们还是被迫要为之服务。

② 贺拉斯(Horatius)在其《谣歌》(Epode)第十篇中曾抨击梅维亚斯(Maevius);维吉尔在《牧歌》(Eclogues)第三篇,第90—91行中曾讥讽巴维亚斯(Bavius)和梅维亚斯,说他们都是劣诗人。按:巴维亚斯与梅维亚斯两人皆是纪元前一世纪的作诗者,其作品已湮没了。

③ 本文的第二部始终没有写出来。

读了今日一些最有名的作家的作品，而不惊叹于燃烧在他们字里行间的电火似的生命，实在是不可能的。他们以一种包罗万象深入一切的精神，来测量人性的周围，探索人性的深度，而他们自己对于人性的种种表现也许最是由衷地感到惊异；因为这与其说是他们的精神，不如说是时代的精神。诗人是不可领会的灵感之祭司；是反映出“未来”投射到“现在”上的巨影之明镜；是表现了连自己也不解是甚么之文字；是唱着战歌而又不感到何所激发之号角；是能动而不被动之力量。诗人是世间未经公认的立法者。

译后记 1820年间，雪莱的知交皮可克(Thomas Love Peacock, 1785—1866)在《文学丛报》(Literary Miscellany)第一期上发表一篇短文《诗之四阶段》(Four Ages of Poetry)。这篇论文虽然不长，但包括了作者对于诗之发展及其功用的特殊见解。他谓诗起源于歌颂领袖的丰功伟业。远古之世，部落领袖都是喑噫叱咤的枭雄，所以那时的诗风纯朴而粗野，是谓诗的铁的时代。及至国家兴起，统治阶级是垂拱而治的贵族，诗为了取悦那个阶级，往往追述他们祖先的功业，诗的技巧已成熟，遂转入黄金时代。到了罗马帝国的时候，诗已臻于极境，后人难以超越前人，只好摹仿希腊，于是诗日趋于富丽绮靡，但已陷于效颦之态，正如白银不如黄金，这个时代可称为诗的白银时代。然而，有才华的诗人终耻于摹仿，遂欲洗尽铅华，还纯归朴，力求近于黄金时代的独创精神，以铜拟金，这个时代可称为诗的铜的时代。罗马帝国瓦解之后，欧洲陷入中古黑暗时期，野蛮之风再起，但在各民族中也有长篇史诗和抒情诗，这可谓诗的第二个幼年时期。历史又走上循环之路，以后的演变可以比拟从前：简言

之，中世纪的诗是在铁的时代，文艺复兴时期的诗是在黄金时代，拟古主义的诗是在白银时代，近代的诗，譬如“湖畔诗人”的作品，是在铜的时代。

皮可克又提出诗的功用问题。现代的科学突飞猛进，给人类带来幸福，给世界带来文明；而现代诗人不过是文明社会中的半野蛮人，他们的作品只有“无节制的热情之浮词，夸张的感情之悲鸣，做作的多情之怨诉”。世间固不缺少好诗，不读古代的名诗，而转读近人的浅薄之作，无异于去精华而就糟粕。诗的推敲讲求，势必以忽略科学之研究为代价，以有用的人才精力，浪费于这种虚无缥缈的智慧之游戏，实属可惜。

这篇论文，无异于向诗人挑衅，当然引起诗坛的猛烈反驳。雪莱的《为诗辩护》(A Defence of Poetry)就是针对这篇论文而作的。他原意把它分成三部，可是只写了第一部，后两部始终没有写出，虽则第二部的大纲已见于《为诗辩护》的末段。《为诗辩护》作于1821年，但直到1840年始发表，因为《文学丛报》因故停刊，原稿就转到《自由》(The Liberty)的编者利·亨特(Leigh Hunt)和约翰·亨特(John Hunt)的手中。不幸，雪莱于1822年七月八日溺死于意大利的海边；《自由》亦停办，此稿就始终不能刊出。约翰·亨特认为《为诗辩护》中针对皮可克的论文的地方已失了时效，大可以删去，而使这篇文章更具有普遍意义，于是擅自删改，仅存一般理论的部分。直至1840年，雪莱夫人替丈夫刊行《书信散文翻译集》，这篇《为诗辩护》才以删本的面目刊行于世。所以，皮可克在他的《雪莱回忆录》中说：“现在这篇文章只有辩护而没有攻击了。”

雪莱的论点，已详于文中，这里不必多讲，但有两点值得我们注意。

第一，雪莱并不否认诗，或者推广来说，一般文艺对于社会的功用，可是正与皮可克的鼠目寸光的功利主义相反，他认为诗以想像和热情感发人类向善，所以一切好诗都与卑鄙的感情不相容的。诗的道德意义和教育意义就在于此。1821年，雪莱在他的长诗《伊斯兰的起义》(Revolt of Islam)的序文中说：“我努力运用韵律语言的和谐、缥缈的幻想结构、人类热情的迅速而微妙的变化，凡是构成一首诗的一切主要因素，以为自由而广博的道德服务，目的是要在我的读者的心中点燃起对自由与正义原则的道义的热情，以及对善的信仰与希望，不论是暴力、污蔑、或偏见都永不能把此等热情、信仰和希望从人类中完全灭绝的。”这段话正可以为《为诗辩护》作注，而这正是积极的或革命的浪漫主义之精神。

第二，皮可克的诗之发展观，亦即文学史观，虽则不是从阶级分析作出正确的理论，但到底把文学看成与社会发展有关。然而，雪莱的美学思想却深受柏拉图的唯心论和神秘主义的影响，他深信诗的灵感说，以为只有在神来之际，诗人挥笔写诗，自成绝妙好词，推敲讲求之功，只表示诗才的缺乏，所以诗不可作、不可译，那就更不能为了一个目的而写了。这与他的诗为感发人类向善而作之说不免自相矛盾。雪莱又冀图以灵感来说明诗的创作过程，乃至诗的历史发展，于是，他的诗灵就驾着想象之翅膀飘飘然飘入云际，这就是浪漫主义的特点，以至后来欧洲的浪漫主义不久便陷入超现实的泥坑中。

从雪莱的《为诗辩护》，我们可以看出十九世纪欧洲浪漫主义的优点和缺点，它的是与非。自柏拉图以来，人们曾多次尝试为文学寻求正确的途径，然而都没有多大的成功。唯有在今日，在马克思列宁主义和毛泽东思想的光辉照耀下，我们才找到革

命浪漫主义与革命现实主义相结合这条康庄大道。

译者在动笔时，曾参阅伍蠡甫先生的译文，获益不浅。译者还诚恳地希望读者对于本篇的译文多予以指正。

济 慈

(1792—1821)

周 珏 良 译

论诗书信选

一八一七年十一月二十二日致贝莱^①

亲爱的贝莱：

……我希望你能全部了解我对天才和心灵怎么看——可我又想，就这方面来说，你对我内心深处是怎么看是十分熟悉的，要不你怎么能认识我这么久而还觉得我配做你的好朋友呢。但我还是不得不附带谈一件事，这件事近来一直在我心上，使我谦虚并且更能服低，也就是说，我认为天才之所以伟大就在于他们像某些神妙的化学药品，能作用于本身无倾向的才智上面——但他们并没有个性，没有固定的性格^②，对那些突出地有自己的个性的人我愿称呼他们为“强者”——

这一来我就卷进了一个不花五年工夫和写上三本书是谈不好的问题了——而我还想谈谈关于想象力的问题呢——……我多希望我能准知道你的一切烦恼都将解除就像我准知道你对想象力的可靠性的暂时困惑终将解决一样。别的我没有把握，可我深知心灵中真情的神圣性和想象力的真理性——由想象力捕

① 本杰明·贝莱是济慈的好朋友，牛津大学学生。

② 这一思想在1818年十月二十七日给理查·伍德豪斯的信中有所发展。（见本书179页）

捉到的美的也就是真的^①，不管以前有过没有——因为我对人们所有的激情和爱情都是这个看法，它们在达到崇高的境界时都能创造出真正的美。一句话，你可以从我的诗的第一部和上次寄给你的歌^②里了解到我最珍爱的思想。这首歌企图通过幻想来表现这类事情大致是如何发生的。想象力可以比做亚当的梦——他醒来后发现梦境成了现实^③。我对这件事特别热心，因为我一向不能通过逐步推理来知道哪件事是真实的——而事情又不得不这样。就是最伟大的哲学家，如果不把许多和他思路相反的想法搁置起来就能达到他的目的吗？——不管怎样，要能够靠感觉而不是靠思想来过活，那够多好！这是“青春的玄想”、是未来的现实的幻影——这种想法进一步使我信服，因为这是伴着我的另一珍爱的思想而来的，也就是说，我们来生的福气要依靠以一种更优美的方式^④重新享受人间的欢乐。但是只有沉醉于感觉的人才能有这种福气，像你那样渴求抽象道理的人是不会有的。亚当的梦的故事在这里可以用得上，并看来使人相信想象力和它在天界的反映可以和人生以及它在精神界的重视等同。但正如我刚才所说，在不声不响地反复起作用，不断神妙地突然影响到精神这一点上，朴实的富于想象力的心灵是可以从它本身得到一种满足的。举个将小比大的例子：难道你从来就没有在一个美妙的地点被由美妙的声音唱出的熟悉

① 济慈的《希腊古瓮颂》的结尾说：美即是真，真即是美，和这里的思想正一样。

② 指《安地米昂》第四部里以“啊，忧伤”开始的那首歌，第一部指《安地米昂》第一部。

③ 在密尔顿《失乐园》第八部里讲到亚当梦见夏娃，醒来后发现她果然就在眼前。

④ 济慈诗里常常出现的一个思想就是通过某种强烈的快乐的经验，一个人可以达到一种类似神的境界。他在《安地米昂》第一部里谈到“和本质的溶合”。这里所谓的“更优美的方式”也显示出类似的思想。

的歌曲突然打动，因而再一次感受到这支曲子过去在你的心灵上引起的思想和波动？难道你不记得当时你把唱歌的人想象得过分的美，可是因为你深被打动，你又确实是这么想的。你使你的想象力任意高翔，相信和这绝妙的人儿总会相逢——那张美妙的面庞儿你总会看到——多么美妙的时刻！我又离题了。当然对于一个多方面的性格事情就不是完全这样。这里我指的是一方面具有想象力而同时又能小心控制想象人的产物的那类性格。具有这种性格的人既靠感觉也靠思想生活，年龄渐长，他们就需要具有好深思的心情^①。我认为你的性格就是这样的，所以要使你永远快乐就不但要使你饮到我将称之为以我们最美好的人间沉思酿出的天上陈酿，而且要使你能增加知识，通晓一切。我很高兴听到你就要度复活节假日——不久就要逃脱攻读之苦，然后——可是世界上到处有麻烦，我还不算是吃苦头很多的。我认为加茵和玛丽安^②把我想的太好了。因为实在说我不认为我的病和我弟弟的病有关。我为什么，你比她们知道的清楚。我也没有机会像你那么苦恼^③。也许你曾认为在某些特定的时间内可以得到一种叫做人间乐事的东西。有你那种禀性是会这么想的，我可几乎不记得曾指望过有快乐的时候。如果当前没有快乐，我也不到哪里去寻找。除了此时此刻没有别的可以打动我。落日总使我舒畅。一只麻雀落在我的窗前，我也分享它的生活，和它一起啄食。听见别人遭到不幸，我的最初反应总是“这有什么法子——他会得到考验他精神力量的机

① 渥兹渥斯在他的长诗《不朽的征兆》中表达了这个思想。济慈很喜欢背诵这首诗。

② 两人都是济慈的好友约翰·汉米尔顿·雷诺兹的妹妹。

③ 当时贝莱正为恋爱的事而痛苦。

会”^①；我请求你，亲爱的贝莱，今后如果你看到我有时缺乏热情，不要认为我冷酷无情而要相信我是心不在焉。老实告诉你，我有时候可以整整一个星期完全麻木不仁。因为这个原因，我开始怀疑自己，并且怀疑我在其他时间表现出的感情是否真实，认为这不过是戏台下掉泪罢了。我弟弟汤姆的病情好转，他就要去达文夏，我也要跟着他去。

你的好友

约翰·济慈

一八一七年约十二月二十一日
及二十七日致乔治和汤姆·济慈

我亲爱的弟弟们：

请原谅我没有及早写信。金^②又回到舞台上，演出了《理查第三》，非常好。应雷诺兹之约，我为他扮演《财富》里的路克^③写了一篇剧评，已在今天的《优胜者》上发表，和本期《评论者》一同寄去。在《胜利者》里面有篇文章对圣诞节娱乐节目之老一套大发感慨，这很有道理，可是文章里掺了那么些幼稚的个人中心的东西，真使人读了索然寡味。……昨今两晚我都和戴尔克^④在一起，很愉快，今晚刚从他那儿回来，很有兴致来写完这封信。

① 这一思想在下面的信（188页）“铸造灵魂之谷”的提法里得到进一步发展。

② 爱德门·金（1787—1833）是当时名演员，以演莎士比亚悲剧出名。《理查初三》是莎士比亚写的历史剧。

③ 《财富》是J.B.柏母吉士写的剧本。路克是里面的一个脚色。

④ 查理·温德华慈·戴尔克（1789—1864）是济慈的好友，散文家、报刊编辑。

这封信是今早开始写的，戴尔克来接我，给打断了。星期五晚上我在威尔士^①家，第二天早晨去看“灰色马上的死神”那张画，考虑到威斯特^②的时代，可算是幅好画；但是没有强烈动人之处；没有使人发狂，想和她亲嘴的女人；没有一张充满生意的脸。任何一种艺术的高超之处就在于强烈动人，能这样就会因其与真和美紧密连系而使一切令人不快的成份烟消云散。你们仔细研究一下《李尔王》，在那里面从头到尾都可以感到这一点，但在当前谈到的这幅画里有许多东西使人不快，但却缺少引人深思之处来盖过它们。这幅画比“被拒绝的耶稣”^③要大一些。——你们离开后的那个星期日，我和海顿^④一起吃晚饭，那天过得很好。我也和荷瑞斯、斯密斯一起吃过一顿饭（我最近出去的时候太多了），遇见他的两个弟弟，还有希尔和金斯頓和一位杜波依斯^⑤。这些人只使我相信，就趣味而言幽默不知道要比机智高明多少。他们所谈的只能惊人而不能使人感受什么。他们处处都一个样儿；他们的举止一样；他们都认识那些时髦人；喝酒、吃饭，连如何拿酒瓶斟酒都有一种派头。——他们谈论金怎样和一些下流人来往。我不免向自己说：我要能和那些人而不是和你们在一起，那够多好！我知道我和这些人不会合得来，但星期三我还是要到雷诺兹家去。——布朗^⑥和戴尔克陪我一起走了去看圣诞节的哑剧表演，还陪我回来。我和戴尔克讨论了一

① 查理士·杰雷迈亚·威尔士(1800—1879)是济慈的朋友、诗人。

② 本杰明·威斯特(1783—1820)，生在美国，是皇家艺术学院院长。

③ 威斯特的另一幅画。

④ 本杰明·罗伯特·海顿(1786—1846)，颇有名气的画家。

⑤ 荷瑞斯和詹姆斯·斯密斯都是当时有名的谈吐好的才子。他们的另一弟兄叫兰诺德。汤姆斯·希尔是一位藏书家。约翰·金斯頓是个政府官吏。爱德华·杜波伊斯是散文家，报刊编辑。

⑥ 查理斯·A·布朗是济慈的好友。

些问题，没有争辩；在思想上我弄清楚了一些问题，使我忽然感到是什么品质能使人，特别是在文学上，有所成就，而莎士比亚又怎样高度具有这种品质。我指的是“天然接受力”^①，也就是说有能力禁得起不安、迷惘，怀疑而不是烦躁地要去弄清事实，找出道理。举个例说，柯尔立治因为不能满足于半知半解，就会放过从神秘的殿堂中得到美妙孤立的近似真理。^②而尽管从大量书籍中找来找去也不会使我们比下面这个道理懂得更多一点，那也就是对一个大诗人来说美感超过其他一切考虑，或者不如说消灭了其他一切考虑。

雪莱的诗出版了，和《麦柏仙后》一样遭到反对。可怜的雪莱，我认为他是有他的优点的，真的！快给我写信。

约 翰

一八一八年一月二十三日至
二十四日致乔治和汤姆·济慈

亲爱的弟弟们：

我在想是什么使得我这么久也没给你们写信；是因为我有许多话要告诉你们而不知道从那里说起。就从你们最有兴趣的我那首诗说起吧。我已把第一部给了泰勒^③。他好像很喜欢这首诗，而且出我意外地提出如果海顿愿意就诗里的某一内容画

① 原文是“negative capability”

② 济慈当时对柯尔立治的思想并不甚理解，此论未当。

③ 约翰·泰勒(1781—1864)，济慈的出版商，所谓“第一部”指济慈的长诗《安地米昂》的第一部。

一幅素描来做插图的话，他就把它印成四开大本。我去找海顿，他说我要他做什么他就做什么，可他说他更愿画一幅正式的画而不止于是一幅素描，看来很热情。这将是一两年内我们的一件大事；一定是这样的，因为海顿对这第一部反应很好。我回来后第二天海顿来了一封信说，他建议由他精心为我画一幅完整的粉画头像，制版印在诗的前面，同时还说这是他从来没有为任何人做过的事。他还要在画上签名，这是会起很大影响的。我今天起抄第二部，“就此进入了疆域的中心”^①。是否印四开本，有没有插图，以后我会告诉你们。我把第一部给利·亨特^②看了，他认为整个看来，这诗还不成，说它不够自然，他粗粗地翻了一遍就提了上十条的意见。他说安地米昂兄妹之间的对话太文绉绉的，不自然。他说他们的对话应当自然些，对不起，他忘记了安地米昂兄妹都处在一种超自然力的影响之下，当然不能像《利米尼》^③里的弗兰切斯加加样讲话。要使他的话能成立，他首先要能证明加力斑^④不能用诗体体讲话，否则不也就是不自然。——对我来讲，这就足够驳倒他的反对意见了。——事实真象是，他和雪莱都因为我没有腆着脸去请他们先看一下，而也许是有道理的感觉到不快。从一些看到的迹象上来推测，他们好象是打算仔仔细细地来挑一下毛病。但谁又在乎这个！汤姆！我要在乎才他妈的怪呢。上星期二我去听赫斯列特^⑤的关于诗

① 引自莎士比亚：《理查三世》五幕二场，第三行。

② 利·亨特(1784—1859)，诗人，济慈的朋友。济慈早期很受他影响，后来摆脱了这个影响，对亨特也疏远了。

③ 《利米尼的故事》是亨特的长诗。

④ 加力斑是莎士比亚《暴风雨》一剧中的半人半兽的一个角色。

⑤ 威廉·赫斯列特(1778—1830)英国文学批评家、散文家。他的文艺思想对济慈影响很大。

的报告，晚去了一小时，到了那里正赶上散场。……我觉得近来我在思想方面有个小小变化——我不能忍受漠不关心，无所事事的状态了，而在过去一个长时期我是懒上了瘾的。——为了创造出伟大的作品再也没有比思想上慢慢地逐渐成熟更好的事。举个例说，我昨天下午又坐下来重读《李尔王》，觉得它需要一首十四行诗来开场，就写了一首如下（我想你们是想读一读的），

重读《李尔王》

啊，用冷冷的弦琴伴奏的铿锵传奇，
你这缀武士羽缨的妖女，古代遥方的女皇！
停止歌唱吧，值此冬日凄怆，
合上你褪色的篇章，再休提起。
再见了！都为地狱苦难煎熬急，
我将又一次亲感这激烈较量；
再来玩味，再来品尝
莎士比亚这一苦涩又香甜的果实；
诗人魁首！和你不列颠的浓云，
产生了我们深邃的永恒主题，
可别让我在无端的梦里觅觅寻寻，
当我穿过古老的橡林走得急。
但愿我涅槃于烈火熊熊，
更新装我以凤凰的双翼，飞翔随风。

所以你们可以看到我是带着一种决心和力量来接近这种境界的，虽然老实说在当前我还没有达到。……

你们最亲爱的约翰

一八一八年二月三日致雷诺兹^①

亲爱的雷诺兹：

谢谢你送我的榛子，要是我花上两便士就能买一篮子，每天饭后吃，那够多好。要是我们是一种神妙的猪能饱餐精神上的栎树和橡树的果实，那够多好。而那也不过意味着变成松鼠而饱餐榛子而已。因为什么是松鼠，还不是轻巧的猪，什么是榛子，还不是一种高级的橡子……可以说我们必须读当代人的作品，如渥兹渥斯等应受到应有的注意。但是就为了能读到几段富有想象力的，或者平易的好诗，我们就应当被迫接受某个人中心者胡乱想出来的一套哲学吗^②？每个人都有自己的思想，但不是个个都那样踌躇满志自鸣得意地造出一套假货来骗自己。很多人可以进入天国然而却没有自信心来把他似乎见到的部分写出来。桑邱^③可以编出一套天国旅行见闻，比谁都不差。我们讨厌那种看得出来是有意要影响我们的诗——你要不同意，它就好像要把两手往裤口袋里一插，做出鄙夷不屑的样子来。诗应当是伟大的而不应强加于人，它能深入人的灵魂，以它的内容而不是外表来打动或激动人。甘于寂寞的花有多么动人！如果它们挤到大道上，高声喊叫“羡慕我吧，我是紫萝兰！爱我吧，我是报春花！”那还会有什么美呢？现代诗人和伊利莎白时代诗人的区别就在此。现代诗人就像汉诺威的

① 约翰·汉米尔顿·雷诺兹(1794—1852)是济慈的好友，当时在一家保险公司工作并同时学法律，他极爱文学，能写幽默诗。

② 指渥兹渥斯在长诗《漫游》里的说理。

③ 桑邱是唐·吉诃德的仆人。桑邱编造天国旅行的事见《唐·吉诃德传》第二部四十一章。

选侯一样每人管辖一小块国土，他知道在他的领域内每天要在大道上扫出去多少稻草，并且经常忍不住要去管管每家的主妇都要把使用的铜家什擦得亮亮的；而古代诗人却是拥有广大行省的皇帝，对边远处所他们只听说有那么些地方，而很少想去看看的。——不谈这些了。我不再谈渥兹渥斯，或者特别是亨特。我们为什么要平庸得像玛拿西的后代，我们可以自在地和以扫^①一起遨游么。我们能在玫瑰上走的时候还要去管它有没有刺呢^②？我们能做雄鹰为什么要去做猫头鹰？我们看到了“深思的天使”^③还会为“亮眼的鹌鹑”^④分心吗？我们有了“在橡树下”的杰克斯^⑤为什么还要去管渥兹渥斯的“拿着苹果树枝的马修”^⑥？这苹果枝的秘密会很快地闪过你的心头，我拿笔写都赶不上——老马修的在多少年前曾向渥兹渥斯说了些不相干的话，而因为他的一次傍晚散步碰巧想起了这个老人的形象，就不得不用白纸黑字记下来，而写下来的东西就成为神圣的了。——我这不是要否认渥兹渥斯的崇高风格和亨特的长处，但我要说当它们不掺杂质和不强加于人时我们并不需要被人家的崇高风格和特长所烦扰。让我们来读古诗人的著作和关于罗宾汉的诗吧。你的信和其中的十四行诗使我得到的乐趣比《哈鲁王孙》^⑦第四部和任何人的全部生活和思想给我的要多得多。为了报答你送榛子，我送你几串杨花，希望你觉得他们很美。〔济

① 玛拿西和以扫均见《旧约·创世记》。

② 见《新约·使徒行传》九章五节和十四节。

③ 见密尔顿的《沉思的人》一诗第二章54行。

④ 见亨特《仙女》一诗第二章107行。

⑤ 莎士比亚《皆大欢喜》中的一个角色，这里引的诗在第二幕一场三十一行。

⑥ 见渥兹渥斯《两个四月的早晨》，马修是个年老的乡村教师。

⑦ 拜伦的长诗。

慈还抄去了亨特的两首诗：《罗宾汉》和《为人鱼酒馆作》。]

你忠诚的朋友和舞弄笔墨的同伴

约翰·济慈

一八一八年二月二十七日致约翰·泰勒

我亲爱的泰勒：

你改动的地方非常好^①……我非常感激你的关心，也非常感激你的劝诫。——有人要读我的诗还要先克服一些偏见，这对我真是件遗憾的事。这比对具体篇章的苛求更使我难受。写《安地米昂》时我也就是像小孩子刚从大人扶着走换到学步车里自己走而已。在诗上我有不多几条信条；但从这里你也可以看得出我和他们有多大不同。首先，我认为诗之能动人在于美好充实而不在于出奇立异。要使读者觉得是说出了他自己的最崇高的思想，有一种似曾相似的感觉。第二，诗的妙处要到十分，要使读者心满意足而不止于是屏息瞪目：形象的产生，发展，结束应当自然得和太阳一样。先是照耀着读者，然后肃穆庄严地降落下去，使他沐浴于灿烂的黄昏景色之中。——可是说诗比写诗容易得多，这就有了我的第三个信条。如果诗来得不像树上长叶子那么自然，那还不如没有的好。不管我自己能达到什么地步，我在看到新的景色时总不免要发出“啊，但愿天降炽热的诗神^②”的感叹！作为初步尝试，我应当对《安地米昂》感到满足。我很应当满足，因为，感谢上帝，我能读莎士比亚，而且或许能理解到他的深妙之处。我也相信，如果我是失败的，我也有许

① 泰勒作为济慈的出版人曾对《安地米昂》的标点作了改动。

② 济慈引的是莎士比亚《亨利第五》一剧开场白的第一行，少有出入。

多朋友能把我生活上、性格上的任何改变归之于谦下而非自傲，归之于在大诗人面前的畏缩而非因无人赏识而恨恨不平。我急于出版《安地米昂》然后忘掉它，继续前进。……

你的真挚而感激的

约翰·济慈

将写一短序尽快寄去。又及。

一八一八年四月二十四日致约翰·泰勒

亲爱的泰勒：

把关于《安地米昂》的一切麻烦事都推给你，这真不应该，可我又不得不如此——以后我想我对麻烦和不愉快的事要能忍受些。青年人总有一个时候认为快乐这种事是可以得到的，因而对任何不愉快而烦扰人的事就十分不耐烦——但到了一定时候他们就会聪明些，知道了周围的世界是怎么回子事，因此不去自寻苦恼而承认它是事理之常，知道这个负担是一辈子逃不脱的了。

我越觉得这件事的讨厌就越感到你的好意和关心。这本书①很使我高兴——几乎没有什么毛病；虽然我还希望能改动一两个字，但在许多地方是大大改进了——

……我曾打算今夏去北方旅行——一件事阻止了我——我很无知，读书少，我打算依照所罗门的指示“要得智慧，要得聪明。”②我发现满不在乎的日子已经过去，除了不断吸取知识以外世上再也没有能使我欢乐的东西。我看到除了为世上做点有

① 指新印出的《安地米昂》样本。

② 《旧约·箴言》四章五节。

益的事之外，没有什么有价值的。有些人只要和别人在一起就对世上有益；——有的使用他们的机智——有的使用他们的慈心——有的具有能使他们遇到的人都高兴开心的能力，但大家都以千百种不同的方式听从于大自然的吩咐。而对我说，途径只有一条，那就是运用，学习和思考。我打算这么做，为了这个目的就得退隐几年。在一段时间里我曾动摇于美妙的感官享受和对学问的爱好之间。如果我满足于前者我将很快乐——但是我不能这样，于是就要全心去追求后者。我弟弟身体好多了，我希望在我退隐之前能看到他和雷诺兹的身体都好起来。不久我就去看你和你讨论一下我该带些什么书。——

你非常真挚的朋友

约翰·济慈

一八一八年五月三日

致约翰·汉米尔顿·雷诺兹

我亲爱的雷诺兹：

我只怪自己一直心情不好，不宜于写信给你这样有病的人。我不能以伪装的感情来写信。那会增加你的忧郁，我知道你是不会喜欢这样的。感谢上帝，我现在能给你一点好消息——因为汤姆发高烧一夜不眠之后，今天白天睡了一个好觉，人很舒服，为多日来所未有；我相信你一定也能起来在附近公园里走走而觉得舒服了。……如果我再去学医——我觉得学医一点不会影响我写诗；人不成熟的时候偏向就真是偏向，但是我们坚强些了之后，偏向就不再是偏向了。我们看到各门学问都好，都是总

体的一部分。我深信这一点，因而为了没有把我的医书丢掉而高兴。我要常常看看，打算不要忘了我那点医学知识；此外还想通过你和莱斯^①的帮助成为一个业余的律师。有思想的人需要广泛的知识——这样可以减少焦躁不安，并通过开阔思路以减轻人生之谜加给我们的负担^②。这件事我开始懂得一点，也是这件事使你写出你信里那句最阴郁又是最真实的句子。有和没有知识伴随的炽热的感情的区别在于后者常使我们坠入万丈深渊，在被浮起之后惊恐地看到是缺了一双翅膀，而前者则使我们肩生双翼，可以无畏地在空间飞翔。……

你也许急于知道，我上面提到的是你信里的哪一句话。你信里说：“我怕此生再也没有什么别的可能了。”从这句话上看得出你像是和我经历过的一样在迷宫里摸索出路，不过比我具有更痛苦强烈的热情——你说的也是我迄今得到的结论。我曾找过许多途径，想从迷宫里走出来，其中之一就是，如同以黄金为世上财富的最高表现，我曾求助于渥兹渥斯的天才并比较他和密尔顿的不同。在这个问题上我只有些揣测，因为弄不清楚密尔顿表面上对人不那么关心是因为他比渥兹渥斯看的远还是不如他看的远；也因为弄不清渥兹渥斯是否具有能写史诗的激情因为把普通人的感情作为他的主要诗材才牺牲了自己。就他的天才而言，我们只能以自己经验所及来看他说的是否真实，在更广阔的经验上才能进一步判断。因为除非在我们的脉搏上得到证实，哲学上的定理也还不能算是定理。我们读一部好作品要不是和作者有同一经历就不能充分体会。我知道这个道理并不是一说就清楚；如果我说我现在要比过去任何时候更能体会《哈姆雷

① 詹姆士·莱斯是济慈的朋友，一位律师。

② 在这里济慈想到的是渥兹渥斯在《丁登寺》一诗中反映的思想。

特》的妙处，我想你可以明白我确实指的是什么了。——或者说得更清楚一点，你知道一个人除非是厌倦了就不会把纵欲看做是兽性的表现，是无聊，那么所有关于这个问题的说教也就是空谈无益了。我们不经历痛苦就不能有真知——总之，如拜伦所说，“知识就是悲哀”^①，而我要进一步说“悲哀就是智慧”——再进一步，我们可以肯定认为“智慧就是愚蠢。”这一来你就看到我是如何从渥兹渥斯和密尔顿那儿逃开了……

……我回来再谈一下渥兹渥斯，谈谈他是否具有开展的境界还是只有封闭性的宏伟。他是耸立在巢内的雄鹰还是飞翔在天空的雄鹰。说得具体一点并且使你看到我是如何同这位巨人并立在一起的，我打算从我能体会到的举一个人生的例子。这也就是从我说的我们两个人都达到的那一点感受上来举个例子。我有人生比做一幢有许多间屋子的宅邸，有两间屋子我可以描述一下，其余的门还锁着，我进不去。我们首先迈步进去的那间房子叫做“幼年之室”或者“无思之室”，只要我们不会思维，我们就在那里呆下去。——我们会在那里呆很久，纵然第二间屋子的门是敞开的，显示出一片光亮，我们可不急于进去。但我们不知不觉地受到我们内在的思维能力的觉醒所驱使而前进。——我们一走进我将叫做“初觉之室”^②的第二间屋子就将为那里光线和空气所陶醉，到处都是使人愉快的新奇事情，颇有乐而忘返终老于斯的想法。但是呼吸了这种空气的后果之一就是使人对人类的心灵和本性敏感起来，使我们觉得世界上充满了悲惨、伤心、痛苦、疾病和压迫。这一来“初觉之室”的光明就逐渐消失，同时它四周许多门敞开了——都是黑阒的，都导向黑暗的过

① 见拜伦剧诗《曼弗里德》第一幕第一景第十行，原诗是“悲哀就是知识”。

② 这个思想和渥兹渥斯《丁登寺》一诗 67—83 行中的思想一致。

道。——我们看不到善恶的平衡。我们在迷雾里。——这就是你我当前的处境。我们感觉到“人生之谜的负担”^①。依我看来渥兹渥斯在写《丁登寺》的时期就处于这种境界里。我认为他的天才当时正在这些黑暗的过道里探索。如果我们活下去并继续思维着，我们也要去探索这些过道。他是个天才，比我们高明，并且在他力所能及之处会比我们多所发现并加阐明。在这一点上我不能不认为渥兹渥斯比密尔顿要更有深度；虽然我认为这主要是依靠了人们才智方面的总的进步而非依靠个人思想上的伟大。——《失乐园》和其他密尔顿的著作里的人生和宗教哲学，你我之间不怕说一句狂话，我看是可以为年纪不很大的人所理解个差不多的。在他那个时代英国人刚从一桩极大迷信里解放出来——人们刚刚在推理上找到一些立足点。这些是新生的东西不容怀疑，又遭受到大部分欧洲的反対，因之就被认为是人间少有，因而真正是神圣的了。在刚刚取消了男子裤子上的档囊^②和上百种的类似的不体面的东西之际谁还能对密尔顿表现在他的《柯默斯》^③里的道德，罪恶和贞洁的思想提出反对呢？当人们刚从宗教法庭和斯密斯广场^④烧杀异教徒这类事里解放出来的时候谁又能对密尔顿在《失乐园》里对善和恶的暗示表示不满意呢？宗教改革^⑤产生了巨大的立即见效的好处，因之新教是被看做得到上天保佑的，所以由它恢复和保留下来的教条和迷信竟成了靠得住的推理上的立足点。从我上面说的看来，不管他后来如何想，密尔顿像是对他作品里的思想满意的。他没

① 引自渥兹渥斯《丁登寺》诗38行。

② 十五至十七世纪欧洲上层阶级男性穿的紧身裤上档间的一个袋形物。

③ 密尔顿写的一个诗剧。

④ 在伦敦城外，是十六世纪烧杀异教徒的地方。

⑤ 指十六世纪的欧洲宗教改革。

有像渥兹渥斯那样去探索人的心灵。但是作为一个哲学家，密尔顿和渥兹渥斯同样高明。那么推论是什么呢？这可有许多了。这证明是有一条才智的长流。这也证明有威力无际的上天使最有聪明智慧的人也要服务于当前的时代，在世事上也好，在宗教上也好，都无例外。总之在这个世界上确还有并非虚幻的东西。……汤姆今天下午又咯了点血，这很使人泄气，但我知道世上还有真实的东西，人生的“第三室”将是幸福而慈祥的——贮藏着爱情的酒，也有友谊的面包……

你的挚友

约翰·济慈

一八一八年十月二十七日

致理查·伍德豪斯^①

我亲爱的伍德豪斯：

你的信使我很高兴，这是因为它是友好的而不是因为我喜欢信里谈的那件被认为“好怒的一群”^②所易于接受的事。我能给你的最好回答是以一板一眼的方式来就两个主要之点谈点看法。这两点可以像指针一样点明全部正反两面，说明什么是天才，观点，成就，志向等等。第一点，关于诗才本身，（我是指我所属的那种，如果我还不是毫不足道的话；这和渥兹渥斯所属的那种或可称之为个人中心的崇高派不同，那是一种自在之物，自成

① 伍德豪斯比济慈大七岁，是位律师，并且是济慈的出版商泰勒和哲西的顾问。

② 拉丁诗人荷拉斯对诗人们的称呼。

一派的)，我要说它没有个本身——它一切皆是又一切不是——它没有特性——它喜爱光明和黑暗；它总要做到淋漓饱满，不管牵涉到的是美是丑，是高贵是低下，是穷是富，是卑贱还是富贵——他对塑造一个雅各和对塑造一个伊莫干^①一样高兴。使道德高超的哲学家吃惊的却正使有千变万化本领的诗人狂喜。玩索事物的黑暗面和玩索它的光明面一样无害因为二者都止于冥想而不见诸行动。一位诗人在生活中是最少诗意的，因为他没有一个自己——他不断地要去成为别的什么——太阳，月亮，海，感情动物的男人和女人都是有诗意的，都是有不变的特点的——诗人可没有，没有个自己——他的确是上帝创造的最没有诗意的动物。如果诗人没有个自己，而我又是诗人，那么我说我不再写了，那又有什么奇怪呢？难道我不能够就在那一刹那间进入了萨吞或阿普斯^②的性格？承认这一点是桩糟糕的事；但这却是事实，也就是我说过的任何一个字都不能认为当然是从我的本身性格里流露出来的——因为既然我没有本身性格，这怎么可能？当我和许多人在一间屋子里时，如果我毫不考虑创作问题，我自己也归宿不到自己身上，而是马上屋里的每一个人的特性都对我加了压力，不久我就消失了——这不但是在大人中间如此，就是在幼儿园的孩子里也会一样。我不知道我完全说明白了没有。我希望这番话能使你明白那天我说的话是不能算数的。

第二点我要谈我的观点和我打算为自己安排的生活——我有志要为世间做点好事。如果我不能做成熟一点才能做的工作的话，我也要在那时之前试图在诗上达到天赋与我的神经能容

① 雅各是莎士比亚《奥赛罗》一剧里的恶人。伊莫干是他《辛伯林》一剧里的善良女主角。

② 两者都是济慈当时在创造的长诗《辛波里昂》里的神话角色。

忍的高峰。对我将来会写出的诗篇的模糊概念常常使我前额发涨。——我仅仅希望我不要对人事失去一切兴趣——希望我那种对就是来自最高明的人的赞扬的漠不关心也不会使我心中的诗境变得模糊不清。我想这是不会的——我相信我应当出于对美的渴望和爱好来写作，那怕晚上写了清早就烧掉谁也看不见也好，但是就是现在或许也不是我本身而是某一我深入了他的灵魂的角色在说话。可我肯定下面这一句是出自我本身的。我强烈地感觉到你的关心，好意和友谊。

你最诚挚的

约翰·济慈

一八一九年二月十四日至五月三日

致乔治和乔治安娜·济慈^①

亲爱的弟弟和弟妹：

为什么我还没有收到你们从殖民地的来信？一定是丢了——我天天在等。……有任何价值的一生都是个连续不断的象征——而很少有人能看到自己一生的神秘之处——它就像圣书一样是有比喻含义的，而这类人在这一点上就像对希伯来人的圣经一样是不懂的。拜伦勋爵名气很大——但他没有比喻意义——莎士比亚的一生就是个象征；他的作品就是注脚。……

……我刚收到哈斯莱姆^②一封信，信里说他父亲已有一段时期不省人事，随时可以故去。——他说他母亲到还禁受得

^① 济慈的弟弟和弟妇，已移民美国。当时英美之间邮件来往尚没有正规化，往往要托私人代办，时间拖得很长，所以这封信写了近三个月。

^② 威廉·哈斯莱姆(1795—1851)，济慈的好友，在伦敦做生意。

住——我明天进城去看他。人生就是这样——因此我们不能期望有多少快活的时刻。世事犹如浮云，变幻无常。我们欢笑的时候已经在肥沃的明天的土壤上洒下了困苦的种子——我们在欢笑，它也在发芽、生长，一下子就长出一枚毒果，而我们又不能不去摘它。话虽如此，对朋友的不幸我们还有时间去感慨，我们自己的不幸因为太切身了就不好谈。只有极少数的人可以达到完全忘去利害的境界；也只有极少数的人可以不带杂念地舍己为人。多数“造福人类的人”总有些好炫耀的动机来损害他们的伟大——喜好些热闹场面。从我对哈斯莱姆的不幸的反应上看来我离忘去利害的起码标准还很远。这种忘去利害的境界应当高度发扬，因为它绝不会有害于社会——但如果走向极端，我怕也是会于社会有害的。因为这一来在大自然里鹰就将不去拿小鸟做早点，小鸟也不去拿虫子做早点，而狮子和燕子一样都要挨饿了。——人类的大多数也是照样依本能办事的，和鹰一样目不转睛地注视自己的目的物，也带着同样的生物性的认真。——鹰要配对，人也一样——看看他们两个，他们一样动手，也同样地得到了配偶。他们又都需要一个窝，也同样地动手去搭。他们也以同样方式去捕食。为了娱乐，高贵的动物人类就抽烟，而鹰就在云上面滑翔——这就是他们闲下来干的事的区别。这就是使得人生多趣的地方——仔细想来就是这样。我到野地里去看见了一个貂鼠从干草丛里往外探头探脑——这家伙有它的目的，从它光闪闪的眼里看得出来。我到城里去，都是楼房，有一个人匆匆走过去——干什么呢？这家伙有它的目的，从他光闪闪的眼里看得出来。而正如渥兹渥斯所说，“我们都同样有一颗人的心”^①——在人性里有一种有电力的净化力量，因之在人类

^① 见渥兹渥斯《肯伯兰的老丐》一诗 153 行。

中不断产生着某些新的英雄主义。可叹的是我们还不得不对此觉得惊奇、就像在垃圾堆里发现了明珠。我毫不怀疑有成千上万的人从来没有听说过什么叫完全忘去利害的境界。我只想起两个人：苏格拉底和耶稣。从他们的经历上看得清清楚楚。泰勒不久前向我谈到苏格拉底，他说的也可应用到耶稣身上。他说苏格拉底是伟人；虽然没有给后人留下什么著作，他的思想，他的言论，他的伟大都由别人给传下来了。可叹的是耶稣的事迹是由对宗教虔诚的骗局有兴趣的人记载并加以修改的。但是我们仍然可以透过这一切来看到他的光辉。即便如此，纵然我自己也和你能想到的最典型的人类动物那样依照本能行事，可我，不管多年轻，却在不时地写着，在一片黑暗之中追求光明的迹象，摸不清任何一种见解或观点的究竟。然而，这一来我不是可以免得有罪吗？难道不可能有神人，和我看到一只警惕的貂鼠或者急躁的鹿儿时一样，对在我身上可能发生的任何文雅可又出自本能的态度觉得有趣吗？虽然人们在街上打架是令人讨厌的事，但表现出来的精力可是好的；最普通的人在打架时也会表现出一种高雅。由一位神人看来，我们的推理也可能类似——虽然错误，但还是好的。而诗恰恰就出在这里。如果是这样的话，它比不上哲学，就和鹰比不上真理一样。要承认我这一长处——你们不相信我是在——是在努力了解自己吗？承认了我这一长处你们就不会以为我是为了自己才重诵密尔顿下面的诗句的：

神圣的哲学是有多么地美好，
它并非严厉又古怪，如愚人所想，

而却像阿波罗的竖琴奏出的音乐——①

不是，不是为了我自己——我只觉得能处于一种正确地玩味它们的心情而十分感激。——没有经验过的事总不是真实的。即使是一个谚语若不经生活的证明对你也不是那么回事。……对那些方向不对头和迷信的人来说，这个世界的外号就是“泪之谷”，从这里要得救就要通过上帝的独断干预，才能升天。这是多么狭隘的想法！如果你愿意，可以称呼这个世界为“铸造灵魂之谷”，那样你就可以认识到世界的作用（我现在对人性给予最崇高的评价，认为它是不朽的。我将把这一点认为当然是为了表达想到的有关它的一个思想。）我说“铸造灵魂”，这个灵魂是区别于心智的。心智乃至神圣品质的火花可能有千百万，但是他们除非具有自我意识，每一个人都感到有个自我存在，这才是有灵魂。心智是感觉的原子。它们能认识、能感觉并且很纯洁，简单说它们就是上帝——那么怎么组成灵魂呢？那么这些就是上帝的火花怎样得到自我意识呢？——怎样永远使每个人都得到各自不同的幸福呢？不通过当前世界这一媒介怎么能达到这一点呢？我真诚地想去考虑这个问题，因为我认为这是比基督教更伟大的救世制度——或者不如说这是创造精神的制度。这要由三大因素互相作用若干年才能达到。这三个因素就是“心智”，“心灵”（区别于心智或智能的）和“世界”或者叫“本质空间”也就是智能和心灵能在其中互相作用以形成“灵魂”或者形成叫做“注定要具有自我意识的心智”的世界或本质空间。我几乎不能说清楚我只模糊感觉到的东西——但我想我是感觉到了的。

① 见密尔顿的《柯默斯》诗剧 475—477 行。

为了使你们能更清楚地判断这有无道理，我来用最普通的话说明一下。我将把世界称为一座教小孩子们读书的学校。我再把人的心灵称为学校用的教科书。学会了读书的孩子就称为由这个学校和它的教科书培养成的灵魂。你们难道看不到如何需要一个苦难的世界来教育心智，使之成为灵魂？如何需要一个使心灵以千百不同的方式来感觉和遭受痛苦的场合！心灵也不仅是一本教科书，它是智能的圣书，是它的经验，是智能或者心智吸取自我意识的乳头。人的生命不同，灵魂也就不同，因而上帝就造出了个人和灵魂，即用他的本质的火花创造出的有自我意识的灵魂。——依我看这就是一种不会触犯我们的理智和本性的救世制度的大要。我深信使许多基督徒伤脑筋的难题在它面前会消失掉。现在我想到一个，就是儿童的得救。儿童的心智的火花是不具有自我意识地归到上帝那里，因为它还没有时间来知道有心灵这个人的激情的源头，并受到它的改变。有一种很普遍的想法，认为基督教的这一套是从古波斯和希腊哲学家那里抄来的。为什么他们不引进古代神话把抽象东西人格化的方法来使这一简单的道理为一般所更容易了解呢？我认真地认为这一铸造灵魂的思想很可能就是火祆教，基督教，印度教的更加具体和涉及个人的赎罪思想的先趋。人类的一部分创造了神王朱比德，另一部分就要有他们自己的摸得着的救世主，基督教，火祆教，印度教无不如此。如果我说得像我担心的那样还不清楚，我引你们回到我这一系列思想的出发点去。我是说，我一开始是看到人是如何由环境形成的——但什么又是环境呢？不过是心灵的试金石？试金石又是什么呢？就是由心灵获得的证实？心灵的证实要不是改变或加强他天性的又是什么呢？而改变了的天性不是灵魂又是什么呢？在进入这个世界并且通过这

些证实，改变，完善之前的灵魂又是什么呢？是一种心智——没有自我的——而这个自我又如何得到呢？通过心灵的媒介？而若不是在世界的环境之中心灵又如何成为这种媒介呢？——现在我想你们可以感谢命运，用来谈诗和神学，我这枝笔还不是太拖沓的。……

……今天是五月三日，一切都茂盛使人高兴。紫罗兰未谢，玫瑰已经初放。你们要告诉我，邮包如何来往？你们有什么报纸，要什么报纸，和其他等等——愿上帝保佑你们。

约翰·济慈

一八一九年九月二十一日
致乔治和乔治安娜·济慈

亲爱的乔治：

……再有几个个月我的意大利文程度就会和法文程度一样了。现在我在读阿里奥斯多^①，一次也就能读个六七段。等我把这门外文学得差不多能读书了，我就把拉丁文来学好，别的不再搞了。我不打算学希腊文。要不是深知语言知识能给人以多大力量，我甚至不会学现在这样多的。事实是我想懂些外国文。此外，这也是消遣时光的方法。花时间在读但丁的著作上也是值得的。拉丁文里有丰富有趣的中古文学作品，例如阿里丁诺，

① 洛多维科·阿里奥斯多(1471—1533)意大利诗人，著有史诗《盛怒的奥兰多》。

沙那查罗，马基阿维里^① 这些人的。但我不会迷上外国的词语而把它引进到我自己的作品里来。《失乐园》虽好，但是损害了我们的语言——它应被保存下来，因为它是一个独特的现象，一桩新鲜事儿，一件美丽而伟大的新鲜事儿。它是世界上一个最特别的产品，由一个北方的方言将就了希腊文和拉丁文的倒装句和特有的声律写成的。我认为最纯洁的，或者应当是最纯洁的英语是恰特顿^② 的。我们的语言古老得没有被乔叟的法语影响所损害，原来的词汇仍在使用着。恰特顿的语言纯粹是北方的。我喜好恰特顿诗中的本土音乐胜过密尔顿。我最近才对密尔顿有所警惕。他之生即是我之死。密尔顿的诗要雕琢才能写出来，而我则宁愿追求另一种风格……

译后记 自从二十世纪以来英国浪漫派诗人济慈（1795—1821）的书信越来越被重视，已和他的诗被置于同等的地位。但这些书信一百多年来的遭遇却很不平凡。早在1836年，济慈去世十五年之后，他在美国的弟弟乔治就曾把手中的济慈来信给一个朋友看过，后来由他这位朋友选了两封信中的部分内容发表在美国一家杂志上，并附以评论，对信中表达出的思想深度给以好评，但没有引起多大注意。然后在1848年密尔（R. M. Milnes）写《济慈传》时又发表了约八十封他写给在美国的弟妹的信，认为这是对济慈的性格的最真实的反映，是了解他的“一面镜子”。但十多年之后出了一件事。有一个人叫弗尔曼（Harry Buxton Forman）最喜搜集济慈的遗物，在1878年出了一本小

① 彼艾得罗·阿里丁诺（1492—1556）是意大利讽刺作家。杰可波·沙那查罗（1458—1530）意大利诗人。尼科罗·马基阿维里（1469—1527）意大利政治家和政治思想家。

② 詹姆士·恰特顿（1752—1770）是一位英国才高早卒的诗人。

书叫《约翰·济慈致芳妮·勃劳恩(Fanny Brawne)书信集》，亦即济慈的情书集。这些书信在今天看来，并无惊人之处，甚至有些平淡，但当时却引起了轩然大波，人们起来纷纷责难，有的说芳妮的后人不该允许将信公开；有的批评弗尔曼不该出版。英国著名的诗人和批评家斯文伯(Algernon Charles Swinburne, 1837—1909)不但说对诗人有同情心、尊敬心的人根本不当把这些东西拿来出版，还进一步指摘济慈本人“不该写出这些信来”。在1880年，当时执文坛牛耳的诗人和大批批评家阿诺德(Matthew Arnold, 1822—1888)也出来说，这些信根本不应发表，信中抛弃了一切“含蓄和尊严”，甚至进行人身攻击，说这些正是一个“医生的学徒”才写得出来的。当时唯一敢出来为济慈说话的是他的一位侄女，但不久也慑于“众议”而不得不改变自己的意见。但尽管如此，福尔曼在1889和1895年仍出版了他得到的全部济慈书信，后来又继续出了几版，每版都有增益，1931年以后由他的儿子摩利斯·福尔曼(Maurice Buxton Forman)接手继续编定，到1952年共出了四版，二百四十四封信(其中有一封是伪造的)。另一编辑者柯尔文(Sidney Colvin)在1891年也出版了济慈书信集，但删去了全部情书，说看这些东西如“窃听私语”，所以在他的版本里不“给予地位”，在他写的济慈传记里则对济慈的其他书札评价很高，说其中贯串着“天才的表现和新颖的人类智慧”，使人觉得它们和济慈的诗同样可贵。但总的讲十九世纪的评论家对这些信札的评价是很有保留的。

到了二十世纪，风向大转，济慈的书信，甚至情书都得到好评，公认为有些地方固然也确实幼稚可笑(济慈当时也只二十几岁)，但不读它们不能了解济慈整个为人。其他的书信更是声誉大增。一般都承认书信对了解济慈本人和他的诗都是不可少

的。1958年更出版了罗林斯(H.E. Rollins)编的两卷本,是最可靠的版本。如果说维多利亚时代的大诗人、批评家斯文伯和斯诺德是济慈书信的批评者,二十世纪的大诗人和批评家却是书信的颂扬者了。如诗人兼批评家艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)在1933年《诗和批评的用途》一书中就大谈“散见于济慈书简中的观点的高明与深刻”,认为是“信札中的模范”,“揭示出了一个令人喜爱的性格”,并说它们“当然是所有英国诗人的书信中最突出最重要的。”另一诗人奥登(W. H. Auden, 1907—1973)则据说曾向人说过济慈的书简具有莎士比亚作品的活力,可能有一天会比他的诗有更多的读者。对济慈书信评价的这种近一百八十度的大转变正反映了西方近代文学注重对人的内心的探讨的潮流,因而和维多利亚时代的评价就大不相同,这也是文学史上一个有趣的问题。

济慈书信的内容是多方面的。这里选择的十封(有些地方作了删节)主要是与诗有关的。我希望已包括了他所有论诗的重要观点在内。对他的意见我们可以不完全同意,甚至完全不同意,但这些都是一位重要诗人从实践中切实体会到的,总有很大的参考价值。

读济慈的书信时常记住他写作的特点会很有帮助。济慈诗才非常敏捷,创作时“文不加点”,边写边改,写好了也就改成了。写诗如此,给朋友家人写信可想而知。他曾在信中向弟弟乔治说:“我想到那里就写到那里,简直没有什么次序和方法,”因此他的书信也如行云流水,时而谈家常,时而谈朋友之间的小是非,又谈谈诗,谈谈别的诗人,有时还谈谈哲学、宗教。他的概念常常一边写一边形成,有时一意未完又起一意,有时一个问题先这样看,后又那样看,使读者感觉到一个非常敏感的心灵在活

动,在发展,在探索,恰似和朋友谈心,而不是听老师讲课,有非常亲切的感觉。济慈青年早逝,没有写出对诗的系统理论,但从他写诗的实践中以一种惊人的直观力对诗才,想象力,真和美的关系等等重要问题都有很深的体会,而这些他都用写诗的笔法形象地放进了他的书简中。他自己说不擅长于通过“逐步推理”来知道哪件事是真实的(本书168页),所以他的许多论诗观点我们如果用看理论文章的眼光去看可能很难捉摸,或者只能有一种干巴巴的理解,但若以读诗的方法去读,却又觉得颇为趣味盎然,很能会意。往往是我们并不同意他的“论”,而不能不喜欢他的“诗”,这就是这些书简的特别引人入胜之处。以上当然都是指原文而言,译文能传达出原文的妙处到什么程度,很不敢说。如果读者读后并没有上述的感觉,那是要由译者负责而不能归咎于济慈的。

所选书信主要根据弗兰克·克莫德与约翰·霍兰德主编《牛津英国文学选集》第二卷,1973年版。

编 后 记

十九世纪英国浪漫主义诗人渥兹渥斯、柯尔立治、雪莱、济慈等人在英诗的内容和形式上均有巨大的创新。他们不仅在自己所写的作品中体现了他们的诗歌原则，而且在文论或书信中阐述了他们的主张。他们的诗歌理论在英国文学理论史上占有重要地位，对后世也有很大影响。这个集子选编了这几位诗人论诗的名篇，供文艺理论工作者及广大文艺工作者参考。十九世纪英国文学评论家的诗论则另编成册，不包括在内。

曹葆华所译渥兹渥斯的《抒情歌谣集》序言及附录、缪灵珠所译雪莱的《为诗辩护》均曾在1961年出版的《古典文艺理论译丛》第一册里刊登过，原译文都附有译者撰写的后记，在本集里均予以保留，供读者参考。刘若端所译柯尔立治论文部分，仅有《文学生涯》第十七、十八章的摘录部分曾在《古典文艺理论译丛》第一册刊登过，现在增选了第四章（摘译）、第十三章（摘译）、第十四章、第十五章，原译的第十七、十八章也有增补，另外还增加了“论诗或艺术”、“诗的定义”和“诗的本质”等短文。济慈的《论诗书信选》过去曾有两三位译者选译过，分别见于《古典文艺理论译丛》第一册及上海译文出版社出版的《西方文论选》下卷；本集所收周珏良的译文比较全面，曾刊登于《外国诗》第一期，所附后记亦一并收入。

在本集中诗人的姓名及其著作的题目均按钱钟书先生主编的《外国理论家作家论形象思维》中的译法,以求统一。

刘若端

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名=外国文艺理论丛书 十九世纪英国诗人论诗

作者= B E X P

S S 号=

加密地址=

页数= 1 9 6

下载位置= h t t p : / / b o o k 5 . 5 r e a d . c o m / 3 0 0 -
5 5 / d i s k j y / j y 5 1 / 4 0 / ! 0 0 0 0 1 . p d g

目录

渥兹渥斯（ 1 7 7 0 — 1 8 5 0 ） & 曹葆华译	
《抒情歌谣集》序言	
附录	
《抒情歌谣集》一八一五年版序言	
译后记	
柯尔立治（ 1 7 7 2 — 1 8 3 4 ） & 刘若端译	
文学生涯	
第四章（摘译）	
第十三章（摘译）	
第十四章	
第十五章	
第十七章	
第十八章	
论诗或艺术（附录）	
诗的定义（摘译）	
诗的本质（摘译）	
译后记	
雪莱（ 1 7 9 2 — 1 8 2 2 ） & 缪灵珠译	